



في تاريخ الأدب الحديث

الرواية ـ المسرحية ـ القصة

الدكتور
فؤاد المرعي

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

منشورات جامعة حلب
كلية الآداب



في تاريخ الأدب الحديث

الرواية - المسرحية - القصة

الدكتور فؤاد المرعي

وفق منهاج الادب الحديث لطلاب السنة الرابعة
في قسم اللغة العربية

مقدمة واهداء

هذا الكتاب ليس تأليفا كله وليس جمعا كله ،بل هو نوع من " التوليف " ، ان صح التعبير ،بين ما كتبته بنفسي وما كتبه غيري من دارسي الأدب الحديث . لقد كان هدفي من ذلك رسم صورة مكتملة ،قدر المستطاع ، لمسار فنون الأدب العربي الحديث النثرية وتطورها منذ نشأته حتى منتصف القرن العشرين . ومن أجل هذا الغرض قسمت الكتاب الى قسمين كبيرين تجمع كلا منهما سمات عامة ،أولهما : الفنون النثرية في الادب العربي الحديث منذ نشأته حتى الحرب العالمية الاولى ،والثاني : الفنون النثرية منذ الحرب العالمية الاولى حتى منتصف القرن العشرين .

اني ،وقد أنجزت هذا العمل ،اتوجه بعميق الشكر والامتنان الى كل من أسهم معي في انجازه لا سيما أولئك الذين ساعدوني في جمع المصادر الضرورية في فترة زمنية قصيرة ، فكان لهم فضل كبير في التعجيل بانجاز الكتاب ،وكذلك الذين جشموا أنفسهم عناء قراءة كل ما كتبت أو بعضه وقدموا ملاحظات قيمة ساعدت في تحسين صيغته فجاء على هذا النحو الذى نراه ،وأخص منهم بالشكر الدكتور عصام قصبجي والاستاذ محمود فاخوري .

وبعد ،فجل ما أتمنى أن أكون قد وفقت في هذا الجهد ،وأن يقبله مني طلابي هدية في عام الكتاب الجامعي فلولا حبي لهم ما كتبت سطرا فيه ولا سهرت ساعة لانجازه .

حلب ١٤ / ٦ / ١٩٨٣

فؤاد المرعي



الادب العربي الحديث

منذ نشأته حتى الحرب العالمية الاولى

الفصل الأول

عصر التنوير العربي

في بداية القرن التاسع عشر دخلت سوريا ومصر مدار التأثير الحضاري الاوربي وبدأتا تبنيان حياتهما سالكتين طريق التطور الرأسمالي . ورافق ذلك ازديادفي حدة التناقضات الطبقية الداخلية ونمو في حركات التحرر وتغير مهم في حياة المجتمع الفكرية .

وقد عرفت هذه الفترة من تطور امتنا العربية باسم (النهضة) . ولكن (النهضة) العربية ليست مصطلحا يرادف مصطلح (النهضة) الاوربية ، فالنهضة العربية كانت تعني فكرة بعث امجاد العرب الماضية وجبروتهم في المجالات السياسية والاقتصادية والحضارية واحياء ذلك كله من جديد .

لذلك رأى ايديولوجيو (النهضة) ان سبيلهم الاساسي للبعث هو تجاوز التخلف الحضاري الذى دام قرونا طويلة وذلك عن طريق نشر التعليم والقضاء على الطائفية واجراء الاصلاحات الاقتصادية الموجهة نحو تقوية اقتصاد البلدان العربية وتوسيع تجارتها .

أما (النهضة) بمعناها الضيق فكانت تعني التقدم الحضاري عن طريق بعث التراث الحضاري العربي القديم واستخدامه في سد حاجات العصر . غير أن هذا التقدم كان يمتلك وجها آخر أيضا ، هو تملك منجزات الحضارات الاوربية والعلم والادب الاوربيين .

وهكذا نشأ خليط متميز من التقاليد الحضارية التي أضحت أساسا للفكر العربي التنويري البالغ قمة ازدهاره في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر

وبداية القرن العشرين . ونحن نطلق على هذه الفترة اسم عصر التنوير لما نجده من تشابه بينها وبين عصر التنوير في أوربا .

لقد أسهمت سوريا ومصر بقدر متساو في صياغة ايديولوجية التنوير العربية. وسنحاول هنا أن نحدد بشكل عام المكان الذى شغلته التقاليد الشرقية في هذه الايديولوجية ، هذا من جهة ، والتأثير الذى مارسته عليها التيارات الفلسفية والادبية الاوربية من جهة أخرى . وسندرس بصورة عامة أيضا التيارات التي نشأت في داخل حركة التنوير العربي من جراء ذلك . فهذا المجال بالذات يهمنا أكثر من غيره لانه حدد الى درجة كبيرة، طبيعة المدارس الادبية التي نشأت في تلك الفترة.

كان المنورون السوريون هم السباقين في عملية صياغة الايديولوجية التنويرية وذلك بفضل العلاقات الثقافية المتأصلة بين المدن السورية وأوربا, وقد قامت هذه العلاقات بصورة أساسية بين الاوربيين والمسيحيين من سكان البلاد الذين نشأت من بينهم طبقة من المثقفين أدت، موضوعيا ، دورا ايجابيا في التطور الثقافي في سوريا . ويكفي في هذا المجال أن نذكر أن المطبعة العربية الاولى ظهرت في سوريا قبل ظهورها في مصر بقرن كامل ، أو أن نسمي بعض مشاهير العلماء والادباء الذين ظهروا في فجر النهضة العربية الحديثة من أمثال العالم النحوى جرمانوس فرحات ابن حلب ومؤسس المكتبة المارونية فيها (١٦٧٠ - ١٧٣٢) .

لا شك في أن المدارس التبشيرية التي درست فيها طلائع المثقفين السوريين كانت مرتبطة ،بهذا الشكل أو ذلك ، بمصالح الدول الغربية الرأسمالية وبمطامع تلك الدول الاقتصادية والسياسية . ولكن ذلك لا يجب أن يجعلنا ننكر دور أولئك المثقفين أنفسهم في عملية تطوير الحياة الثقافية في سوريا . لقد أعطت هذه المدارس طلائع المثقفين السوريين تصورا عن حالة الادب الاوربي والامريكي وعن أحوال العلم المعاصر وأكسبتهم معرفة باللغات الاوربية مكنتهم من التعرف الى الفكر الاوربي الاجتماعي والسياسي . كل هذا جعل الفئات البرجوازية المتنورة التي تكونت في ظروف الاستبداد العثماني تدرك الاصلاحات الاجتماعية والسياسية وتحس

بتخلف الشرق الاقطاعي من خلال الموازنة بينه وبين الغرب الرأسمالي . فتسعى الى العثور على الدعم الفكرى لمطامحها عند المفكرين الغربيين . ولكنها لم تبحث عن الحلول المنشودة عند مفكرى اوربا في القرن التاسع عشر بل بحثت عنها في أعمال المفكرين الاوربيين في القرن الثامن عشر وفي أعمال المنورين الفرنسيين التي كانت أكثر ملاءمة للمهمات الملقاة على عاتقها ، مهمات النضال ضد الاقطاعية .

وبتأثير المنورين الفرنسيين ، وبخاصة جان جاك روسو ، حاول المنورون السوريون أن يؤسسوا فلسفيا مفهوم الحرية انطلاقا من (قانون الطبيعة الاساسي) [1] قانون الضرورة الذى يبرر وجود الاشياء والظواهر . ففي الحالة (الطبيعية) لا يمكن تحقيق الحرية الا بالخضوع لهذا القانون . ولذا ، يجب علينا من أجل تحقيق الحرية أن نحطم في المجتمع الانساني جميع القيود التي لم تملها الضرورة ، جميع القيود التي تعيق التقدم . ومن هنا ينتج أن كل استعباد أو اضطهاد مناقض لقوانين الطبيعة والعقل ولذا يجب النضال ضده بلا هوادة .

والمجتمع الانساني المثالي يجب أن يقوم على أساس (الحب الشامل) ويجب أن تستجيب تصرفات أعضائه جميعا (للمصلحة العامة) وان يكون جميع هؤلاء الاعضاء متساوين أمام القانون . وقد عد المنورون السوريون الملكية البرلمانية المتنورة أفضل صيغة للدولة في البلدان العربية .

لقد تبنت أجيال المنورين السوريين المتعاقبة (فرنسيس مراش، أديب اسحق ، جرجي زيدان ، فرح انطون وغيرهم) هذه الافكار التنويرية ، غير انها لم تبق على حالها بالطبع ، فأفكار القرن التاسع عشر راحت تبسط سيطرتها بقوة ولذا يجد المرء في أعمال هؤلاء المنورين تمازجا طريفا بين أفكار روسو وبيتشيه تولستوى وغيرهم مما يجعل الايديولوجية التنويرية العربية متناقضة وغير متجانسة . وكانت حركة التنوير

---

(١) - مارون عبود " رواد النهضة الحديثة ص(٩٢ - ١٠٥) بيروت ١٩٥٢

في سوريا حركة محصورة في وسط ضيق من أبناء الطبقة البرجوازية الثرية ، أما الجماهير الشعبية المقهورة الغارقة في الظلام فقد كانت بعيدة عن فهم الاراء الجديدة التي يطرحها المنورون بل لم يتقبلها ، حتى في أوساط المثقفين ، الا المسيحيون ، لانها كانت تتعارض كثيرا مع التقاليد والتصورات التى سادت في الاوساط الاسلامية آنذاك .

ان الاسلام هو المحدد الاساسي لقواعد الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع العربي ولذا كان الحديث عن أى تقدم خارج أطر الاسلام أمرا غير مفهوم من قبل الجماهير الواسعة . وهذا ما جعل أول المنورين المصريين رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) يستند الى القرآن الكريم والسنة الشريفة فى اثبات أن ما أعجب به فى باريس من تساوى الناس جميعا أمام القانون وحرية الاعتقاد واستقلال القضاء وحماية الملكية الخاصة ، لا يتعارض في شيء مع التعاليم الاسلامية .

وهكذا لم يكن باستطاعة الايديولوجية التنويرية العربية - سواء أكانت مستوردة أم أصلية - أن تتكون وتتبلور الا في اطار الاسلام ، فمن دون ذلك ما كان باستطاعة الدعاة اليها أن يجدوا أى دعم في أوساط الجماهير الشعبية .

ولكن الاوهام الدينية التى علقت بالاسلام ، والتى كانت الاوساط السائدة تستغلها أبشع استغلال ، وقفت عقبة كأداء في وجه كل تقدم . وكان لا بد من حركة اصلاحية تضع الامور في نصابها وتفتح الطريق للافكار التنويرية كي تنفذ الى الاوساط الشعبية العربية . وبدأت هذه الحركة بالفعل في السبعينات من القرن الماضي رافعة شعار العودة بالاسلام الى نقائه الاول وقد قاد هذه الحركة الاصلاحية الكبرى الزعيم الاسلامي المنور جمال الدين الافغاني (١٨٣٩ - ١٨٩٧) والزعيم الاسلامي الازهرى الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) .

كانت مصر وطن الحركة الاصلاحية الجديدة التى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالنضال الوطني التحررى الهادف الى وحدة الشعوب الاسلامية ونشر التعليم الحديث فى أوساط الجماهير الشعبية . وليس ثمة ما يدهش في كون مصر هى وطن

هذه الحركة ، فمصر موطن أعرق جامعة اسلامية فى العصر الحديث هى الازهر الشريف ، المحافظ الاساسي على تراث العرب الحضارى وعلى التقاليد العربية الادبية والفلسفية . واسماء المنورين المصريين الاوائل رفاعة الطهطاوى وحسن العطار وحسين المرصفي ، ارتبطت جميعها بالازهر الشريف . غير أن الحركة الجديدة لم تكن محصورة في اطار مصر بل وجدت لها انصارا في أقطار اسلامية عديدة وأسهم فيها كثير من المسلمين السوريين ابرزهم الشيخ عبد الرحمن الكواكبي الذى يعد بحق من أكبر قادة حركة الاصلاح الاسلامية . تكونت الدعوة التنويرية الاسلامية متأثرة الى درجة كبيرة بالفكر الاجتماعي الاوربى . فقد تقبل المصلحون المسلمون التصورات الانسانية حول (الانسان الطبيعي) وحقوقه الاساسية في الحرية والمساواة ، كما تقبلوا القوانين المعقولة التي تلائم ظروف الحياة الاجتماعية وتصون حقوق الانسان الطبيعية وآمنوا بمبادىء التضامن الاجتماعي وحق الانسان في الكسب المشروع .

وهكذا لم يعد المصلحون المسلمون الدعوة الى هذه الافكار خروجا على الدين بل هي من صلبه ومتفقة مع روحه تماما . ولم تكن الدعوة اليها ، في نظرهم مستوردة من الغرب الاوربي بل هي عملية احياء لما طمسه تعاقب الحكام والازمان، واذن فان التوجه الاساسي في حركة الاصلاح الاسلامي ، لم يكن نحو استيعاب الحضارة الاوربية بل نحو احياء الماضي الحضارى العربي . كما أن المدارس التي أنشئت في مصر في القرن التاسع عشر لم تكن رغم استخدامها التجربة الاوربية ، مدارس تبشيرية بل هي مدارس وطنية يختلف منحى التعليم فيها عنه في المدارس التبشيرية في سوريا .

وهكذا نشأت الحركة التنويرية في مصر حاملة طابع التوجه ، نحو الشرق وعلى الرغم من ذلك فقد قام التعاون بين المنورين السوريين والمنورين المصريين وكان هذا التعاون ضرورة ملحة يفرضها العصر وتفرضها طبيعة المرحلة التنويرية كلها .

لقد سبق أن قلنا ان حركة الاصلاح التى قادها جمال الدين الافغاني هدفت الى رد الدين الاسلامي الى أصوله والى شعوب الشرق الاسلامي في نضالها التحررى ولكن هذه الحركة كانت بعيدة كل البعد عن التعصب الديني بل كانت على العكس من ذلك تدعو الى تعايش الاديان . ومما يلفت النظر أن بعض المنورين غير المسلمين أمثال أديب اسحق وجميل المدور ، عد نفسه من تلاميذ الشيخ جمال الدين وأيد دعوته الى توحيد شعوب الشرق فى النضال ضد المستعمرين .

كان المنورون المسلمون قد راعوا الشكل الدينى فى دعوتهم أما المحاكمات الفلسفية والاراء الاجتماعية والسياسية التى نادى بها المنورون المسيحيون فكانت مجردة من الصبغة الدينية المسيحية ولا تحتوى فى معظمها ما يخالف الدين الاسلامى . أضف الى ذلك أن هؤلاء المنورين كانوا فى بحثهم عن المثل الاعلى يمجدون مجتمع صدر الاسلام ويبدون اعجابهم باسسه العادلة ودبمقراطيته (سليم البستانى ، جميل المدور ، جرجي زيدان وغيرهم) .

ان هذا الاهتمام بالاسلام وتاريخه واحترام المنورين المسيحيين له يشهدان على بداية تكون الشعور القومي العربي المتحرر من الصبغة الدينية . ذلك الشعور الذى بات أحد أسس حركة التنوير العربية في ظروف كانت تتطلب النضال من أجل الاستقلال الوطني الذى يهم المسلمين والمسيحيين على حد سواء .

وهكذا فان التباين الدينى لم يحل دون تقارب حركتى التنوير المسيحية والاسلامية اذ أن هذا التقارب نبع من طبيعة النظريات التنويرية نفسها . كما ساعدت على تحقيق هجرة المثقفين السوريين (المسيحيين) الى مصر في سبعينات وثمانينات القرن الماضي هربا من اضطهاد السلطات التركية لهم . فقد بات من الطبيعي بعد هذه الهجرة ان نرى المنورين المسيحيين والمسلمين يعملون معا فى مجلة أو جريدة واحدة . ففي الصحف التي أصدرها أديب اسحق قبيل ثورة عرابي باشا عمل الامام محمد عبده ، وعبد الله النديم . وعمل الشاعر المنور ولي الدين

يكن باستمرار في صحيفة (المقطم) . كما أسهم السيحيان السوريان يعقوب صروف وجميل المدور فى صحيفة حركة الاصلاح الاسلامى (المؤيد) وهكذا . . .

ان هذا التعاون لم يقم الا لان الاهداف والمطامح الكبرى كانت توحد المنورين رغم اختلاف انتمائهم الدينى ورغم اختلاف مواقفهم من هذه المسألة الجزئية أو تلك، لقد كانوا جميعا برغبون فى رؤية وطنهم مزدهرا ومتحررا من التدخل الاجنبي ومن ظلم السلطات المحلية المستبدة وكانوا جميعا يسعون الى نظام حكم عقلانى يتلاءم وروح العصر والى تغيير نمط العلاقات الاسرية (ولا سيما تخليص المرأة من وضعها العبودى وتحريرها) والى تحقيق الاصلاحات الداخلية بالطرق السلمية . أما موقفهم من الحل الثورى فقد كان متناقضا . انهم لم يؤمنوا بامكانية ذلك الحل ولكنهم راعوا الانتفاضات الشعبية العفوية وقدروا أهميتها وأهمية الاستجابة لها وتأييدها. ورأى المنورون أن الوسيلة الاساسية فى نضالهم من أجل توطيد الاستقلال والتحرر من عبء التقاليد الجامدة والانطلاق فى طريق التقدم هى نشر التعليم فى أوساط الجماهير الشعبية وحض الناس على الارتقاء بأنفسهم في دروب الكمال الاخلاقى .

لقد كان تصور المنورين حول محتوى التعليم متباينا وذلك بسبب ما سبق أن أشرنا اليه من تباين التوجه الحضارى عند المنورين السوريين والمصريين .

ولكن يجدر بنا هنا أن نشير الى أن هذا التباين كان مرتبطا أيضا الى هذا الحد أو ذاك ، بتباين في التوجه السياسي . غير أننا لا يجب أن نتوقع تناقضا بين نظرات (المسلمين) و (المسيحيين) السياسية .

ان قسما من أتباع الشيخ جمال الدين الافغانى لم يكن يؤمن بالقوى المحلية بل كان يحلم بتحالف اسلامى شامل تتزعمه تركيا . وعد هؤلاء الدول الاوربية عدو العرب الاول الذى يحمل للعرب قيود الاذلال السياسي والتفسخ الاخلاقي . وسعوا؛ بدفعهم كرههم للمستعمرين،الى تشويه سمعة الغرب فى أعين الجماهير بل،ان بعضهم كعبدالله النديم مثلا ، أعلن رفضه الكامل لكل ما هو أوربى . ويستطيع المرء ان يجد مثل ذلك الرفض فى أقوال الجيل الثانى من المنورين المصريين مثل خطيب مصر

العظيم مصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨) والكاتب المنور الشهير مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) .

ولكن ذلك الرفض لم يكن في الواقع سوى رفض ظاهري لان الافكار الاوربية ظلت تتسلل الى الثقافة الشرقية باستمرار .

وعبر قسم آخر من المنورين (الغربيين) عن آراء مناقضة لتلك التي تقدم ذكرها . وقد كان من بين هؤلاء سليم البستاني وجرجي زيدان ويعقوب صروف والشاعر التركي المهاجر ولي الدين يكن (١٨٧٣ - ١٩٢١) الذي خاب أمله بثورة تركيا الفتاة في عام ١٩٠٨ .

كانت هذه المجموعة تتجه سياسيا نحو الغرب ، نحو انكلترا بالدرجة الاولى ، عادة الامبراطورية العثمانية العدو الاول للعرب . وقد وضعت في دعوتها الى النهضة ، الثقافة الاوربية في المرتبة الاولى واستخدمتها في محاربة الاوضاع الاقطاعية الشرقية . ولم تعجب هذه المجموعة بمكتسبات العلم الاوربي والمدنية الاوربية والادب والفلسفة الاوربيين فحسب بل استهواها أيضا الرقي الاجتماعي الذي بلغه الغرب كما استهوتها بعض جوانب الطبائع القومية الاوربية والامريكية مثل الحيوية والعلمية والفعالية ، التي يفتقدها ، في رأيهم ، ابناء الشرق والتي يجب اكتسابها من الاوربيين والامريكيين من أجل تحقيق النهضة العربية .

ولكن ذلك لا يعني أبدا ان (الغربيين) تنكروا لقيم الحضارة العربية فهم ينظرون باحترام كبير الى التركة الحضارية العربية ويفكرون بقلق في مصير هذا التراث داعين ، من أجل صونه وتطويره الى تجديد نظام التعليم كله (على النمط الاوربي) وتملك القيم الحضارية الجديدة الملائمة للطبيعة القومية العربية من جهة ، ولمتطلبات العصر الحديث من جهة أخرى .

لقد ناضل ممثلو حركة التنوير العربية الطليعيون من أجل استقلال البلدان العربية عن الدول الغربية وعن الامبراطورية العثمانية . ويستطيع المرء أن يجد

فى أعمالهم الصيغ الاولى لفكرة القومية العربية . لقد كانوا أنصار الجمع الحكيم بين أفضل تقاليد الحضارتين العربية والاوربية . ويمكن أن نخص بالذكر من رعيل المنورين الاوائل عبد الرحمن الكواكبى ومن الجيل الذى تلاه فرح انطون وأديب اسحق وجميل المدور .

ان التباين في الموقف من التراث الحضارى العربى ومن الثقافة الاوربية قد انعكس انعكاسا واضحا فى أدب عصر التنوير وهذا ما سنراه فى الفصول التالية .

الفصل الثاني

الادب في عصر التنويـــــر

كان لا بد للنهضة أن تمس قضايا اللغة ومبادئ الابداع الادبي فقـــد رأى المنورون ضرورة تطوير اللغة والادب بما يتلاءم وحاجات العصر . كانت الحياة نفسهـــا تملي ذلك التطور . فثمة سيل من المفاهيم السياسية والفلسفية والعلمية الجديـــدة ينهال على الشرق العربي ، راحت الكلمات الجديدة تدخل بنتيجته الى اللغه عـــن طريق المدرسة والصحافة والاحتكاك المستمر بالاجانب . أضف الى ذلك أن مسألـــة الازدواجية اللغوية القائمة في الوطن العربي (العامية والفصحى) قد ازدادت حدة مع تنامي محاولات تنوير الجماهير الشعبية الواسعة . كما احتدم الجدل حول الدور الذي يجب ان تؤديه كل " من " العاميه والفصحى في حياة البلاد الثقافية .

- الموقف من اللغة :

لقد وقف جميع المنورين ، دون استثناء ، الى جانب المحافظة على اللغـــة الفصحى في الابداع الادبي وهـــذا نابع من موضوعة احياء التراث الحضـــارى العربي نفسها ومن حس المنورين الوطني وايمانهم بالوحدة القومية . كل ذلك ساعـد في تدعيم دور اللغة الفصحى في حياة الوطن العربي الثقافية وعمق اهتمام الادبـــاء بتطويرها المعاصر .

ان تفوق اللغة العربية الفصحى على العامية لم يكن موضع نقاش أبدا فـــي أوساط المنورين . ولكن نقاشا حاميا دار حول التجديد في اللغة . فعلماء اللغـــة ذوو الثقافة الشرقية ، من أمثال ناصيف اليازجي والازهريين وقفوا من التجديـــد موقف المحافظ المتشدد ، في حين أن (الغربيين) كانوا أكثر تقبلا للتجديد وأكثر ليونة تجاهـــه . فبطرس البستاني ، مثلا ، أدخل في قاموسه كثيرا من الكلمـــات

الجديدة . وناضل كتاب معروفون مثل زيدان ضد استخدام الكلمات المندثرة والحوشية في الكتابة . وكان بين الادباء من دعا الى تبسيط قواعد القراءة وادخال بعض الكلمات العامية وتراكيبها الى اللغة الفصحى ومن هؤلاء المصري المعروف قاسم أمين . وكانت ولادة الاسلوب الادبي الجديد بنتيجة التجديد اللغوي أمرا طبيعيا . كذلك ارتبطت مسألة الاسلوب الجديد ارتباطا وثيقا بتصورات المنورين الجديدة حول وظيفة الادب ودوره في حياة المجتمع . لقد جند المنورون كل الوسائل في سبيل تعليم الجماهير وتنويرها وكان الادب في مقدمة تلك الوسائل . وهكذا أصبحت وظيفة الادب التربوية والتنويرية مركز اهتمامهم .

- وظيفة الادب في عصر التنوير :

جرت في الوطن العربي ، كما في أوربا في عصر التنوير ، عملية مستمرة لاغناء الادب فكريا . وأصبح الجمع بين الفنية والفكر والتحريض صفة تلازم كل عمل أدبي . وساد الوعظ والارشاد في معظم الاعمال الادبية . ان تقاليد الوعظ والارشاد قديمة وراسخة في الادب العربي ، بدءا من اشعار زهير ومرورا بكليلة ودمنة وصولا الى حكم المتنبي وأبي العلاء . ولكن هذه التقاليد شوهت ومسخت في عصور الاحتلال العثماني فتحولت الى عبارات مرصوفة منسقة تحشى بها القصائد والمقامات والرسائل .

ثم جاء الادب التنويرى الجديد فمس بمواعظه وارشاداته دائرة واسعة من قضايا الحياة المعاصرة شملت السياسة وبنية الدولة وبنية المجتمع وأمور الاسرة والاخلاق وأخضع المنورون بنية العمل الادبي نفسه لاغراض التنوير والارشاد ، فالمواضيع والابطال والعلاقات القائمة بين هؤلاء الابطال ... الخ ... كل ذلك يجب أن يكون قدوة في السلوك ومثلا صالحا يبين انتصار الفضيلة على الرذيلة . وقد استقى المنورون مادة أدبهم من الحياة اليومية أو من التاريخ العربي حيث كان الادب في هذه الحالة يؤدى الى جانب وظيفته التربوية وظيفة معرفية . وذلك أمر يمكن أن نرى شبيها له في التراث الادبي العربي في أعمال الجاحظ وابن قتيبة وغيرهما .

ان الاتهامات التي نجدها في أعمال النقاد العرب المحدثين وأعمال بعض المستشرقين الذين ينطلقون في نقدهم من مواقع الواقعية فيتهمون أدب التنوير العربي (بالجمود) وعدم حيوية الابطال ، لا يمكن الا أن تعد ظالمة وطائشة وذلك لسبب بسيط هو أن مهمات الادب التنويري التي أملاها عصر التنوير نفسه ، كانت غير المهمات التي سعى الادب الواقعي المعاصر الى تحقيقها .

لقد نشأ الادب العربي الواقعي مستندا الى القاعدة التي أنشأها الادب التنويري الذي تداخلت فيه عناصر الكلاسيكية والعاطفية والرومانتيكية . ومن الطبيعي أن تنمو فيه بذور الواقعية وتنضج . ولكننا نكرر القول بأن مهمات الادب وأهدافه كانت مغايرة لما هي عليه اليوم . ولعل ذلك يبدو واضحا من أقوال المنورين العرب أنفسهم في تحديد أهدافهم وأهداف الادب بوجه عام .

فها هو ذا الامام محمد عبده أحد قادة حركة الاصلاح الاسلامي ، يصرح بأنه ما ولد الا ليكون معلما . وها هو ذا محمد ابراهيم المويلحي يعد القارىء في مقدمة كتابه الشهير (حديث عيسى بن هشام) بأنه سيجد في الكتاب الى جانب الجمال الادبي بوارق الحكمة وبذور المعرفة . وهذا سليم البستاني، مؤسس الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث يرى أن مهمة هذا الفن عرض الاحداث التاريخية وتوطيد المبادىء الاخلاقية أما جرجي زيدان فيهمل وظيفة الادب الجمالية اهمالا تاما ويليه فرح انطون مؤكدا أن مهمة الادب هي (أن يحسن التأثير في نفوس الجمهور) (١) اذ لم يعد المقصود من الادب وصناعته مدح الملوك والامراء أو العظماء ، (بل صار يقصد به أمر أسمى من هذا كثيرا ونريد بذلك تكوين الامم وتكبير نفوسها وانهاض ضعفائها وترقية شؤونها) (٢) حتى عندما كان المنورون يتناولون قضية

---

(١) - فرح انطون - حياته - أدبه - مقتطفات من آثاره - نشر مكتبة ص د / بيروت م . المناضل عام ١٩٥٠ - ص ١٠

(٢) - المصدر نفسه ص ٩

الجمال كانوا يرون ذلك في الاعمال الادبية التي تهز وجدان القارئ وتسمو به وتدفعه الى الخير والكمال وتعلمه التمييز بين الجيد والردئ . وهكذا نجد أنهم أخضعوا تصورهم الجمالي لاهداف ومهمات الادب التربوية .

الالوان الادبية الجديدة :

لقد كان دور الادب الجديد يتطلب أشكالا فنية جديدة . ويعود الفضل في صياغة هذه الاشكال الى عصر التنوير بالذات . ففي مرحلة التنوير تكون جنس جديد من أجناس الادب التي لم تكن معروفة من قبل هو الادب المسرحي (في البداية ظهرت الكوميديا والتراجيديا الشعريتان) وفي أواخر تلك المرحلة نشأ المسرح النثرى . واغتنى الادب النثرى في الفترة ذاتها بألوان أدبية جديدة فظهرت القصة والاقصوصة والرواية الاجتماعية والفلسفية والتاريخية وبدا الشعر أكثر محافظة على تقاليد التراث القديم . أو ، وهذا الاصح في نظرنا ،بدت الاشكال الشعرية القديمة أكثر مرونة مما جعل الشعراء قادرين على تلبية حاجات العصر مع المحافظة على تلك الاشكال .

ونحن اذا حللنا الالوان الادبية الجديدة في عصر التنوير نكتشف بسهولة العلاقة بين نشوئها وبين توجهات الكتاب المنورين الثقافية . لقد سبق أن قلنا ان الادب المسرحي كان جنسا أدبيا جديدا تماما في الادب العربي ـ المقصود هنا هو الادب المسرحي كما ظهر في القرن التاسع عشر وهو يختلف بشكله وصياغته اختلافا تاما عن مسرح العرائس وعن مهرجانات الشيعة في عاشوراء ـ وقد صيغ على نمط الادب المسرحي الاوربي بروح الكلاسيكية الفرنسية . بل كثيرا ما كان ذلك الادب صياغة عربية لمسرحيات كورنيه وموليير . لكن الادب المسرحي لم يزرع في تربة الادب العربي بصورة تعسفية ،بل كان أدبا نشأ في الشرق في الوقت المناسب ، متمثلا في ذاته تقاليد الشعر العربي ، مؤديا الدور الذى أعده له المنورون العرب . ولكن الى جانب ذلك ، لا بد من أن نقول ان الامر المنطقي تماما هو نشؤ هذا الجنس الادبي على يد المنورين ذوى التوجه الاوربي ،أى على يد المنورين السوريين . وهذا

ما حدث فعلا اذ ارتبطت بواكير الابداع الادبي المسرحي التنويرى باسماء المنورين السوريين : مارون نقاش وابراهيم الاحدب في بيروت ودمشق ، وأديب اسحق وخليل اليازجي ونجيب الحداد وفرح انطون في مصر . وكان يعقوب صنوع المصرى الوحيد بين هؤلاء المسرحيين الكبار . غير أن يعقوب صنوع كان يهودى الديانة وقد درس في ايطاليا فأتقن اللغات الاوربية واطلع اطلاعا واسعا على الادب الاوربي .

أما الشعر ، فكان ، على عكس الادب المسرحي ، مرتبطا ارتباطا واسعا بأسماء المنورين المصريين ففي مصر تكون المذهب الشعرى الذى يمكن أن نطلق عليه شرطيا اسم (المذهب التقليدى ، الكلاسيكي) وقد لعب فيه بعث تقاليد الشعر العربي في عصره الذهبي دورا كبيرا رغم ما تعرض له هذا الشعر من تأثير أوربي كلاسيكي لقد كان كبار الشعراء المنورين من المصريين الممتلئين اعتزازا بوطنيتهم وعلى رأسهم محمود سامي البارودى ، الذى اشترك في ثورة عرابي ضد الانكليز والشاعر اسماعيل صبرى وأمير الشعراء أحمد شوقي وشاعر النيل حافظ ابراهيم . والشاعر السورى الوحيد في هذه الكوكبة من الشعراء الكبار كان خليل مطران الذى درس اللغة الفرنسية واطلع اطلاعا واسعا على الاداب الاوربية . وليس من قبيل المصادفة أن يكون هذا الشاعر أول مجدد في تقاليد الشعر العربي وأن يعد مؤسسا للاتجاه الرومانتيكي في هذا الشعر .

مدرستان في أدب المنورين :

اذا درسنا النثر الادبي في فترة التنوير نكتشف بسهولة وجود مدرستين في هذا النثر سنطلق عليهما اسمي المدرسة المصرية والمدرسة السورية متجاوزين المفهوم الدقيق للمدرسة . ان كتاب كل مدرسة منهما يؤلفون الروايات ويكتبون القصص غير أن الاسس التي يتبعها أنصار كل منهما تختلف عن الاسس التي يقوم عليها أدب المدرسة الاخرى . فالمدرسة المصرية تحاول استخدام تقاليد النثر العربي القديم ، لاسيما النثر الادبي في المقامات ، واضعة في القالب القديم مضامين حديثة . ومن أبرز الكتاب الذين سلكوا هذا السبيل محمد ابراهيم المويلحي ، وقد سبق لنا ذكره ،

ومحمد لطفي جمعه ، ومصطفى لطفي المنفلوطي الذى يعد أدبه فاتحة مرحلة جديدة في تطور المدرسة المصرية .

ان هؤلاء الكتاب جميعا مصريون تلقوا علومهم في معاهد القاهرة وارتبطوا في نشاطهم وآرائهم السياسية بقادة حركة الاصلاح الاسلامي ، فكانوا من ذلك الجناح المنور الذى ينكر فائدة التأثر بالحضارة الاوربية . لقد ناضل هؤلاء الكتاب في سبيل استقلال مصر والقضاء على الجهل المتفشي بين ابنائها وعلى التخلف والاقطاعية الجاثمة على صدر شعبهم من خلال أدبهم الهادف وسعوا ، قبل كل شيء ، الى احياء الادب العربي القديم وجعله عصريا من دون (تشويهه) باستخدام النماذج الاوربية . هكذا نشأت القصص المقامات والروايات المقامات (الاصح أن تسمى الرواية المقامة مسلسل المقامات)(1) التي تعالج مواضيع معاصرة تمس قضايا العصر الملحة وتحتوى تعاليم وآراء عصرية تماما ولكنها تحتفظ ببنية المقامة القديمة وبأساليب التصوير والوصف المستخدمة فيها وتحتفظ بلغة المقامة المعتمدة على السجع والمحسنات البديعية المختلفة .

ولكن لا يجوز لنا أن نعتقد أن هذه الروايات والقصص كانت تستخدم الصيغ التقليدية استخداما ميكانيكيا . فقد أدخل الكتاب عن قصد أو من دون قصد عناصر أكثر حداثة على تلك الصيغ القديمة . ونحن لن نقوم هنا بدراسة تلك العناصر الجديدة فالممارسة الادبية نفسها اثبتت أن احياء صيغة المقامة التقليدية لم يلاق النجاح الا في فترة زمنية محدودة لم تلبث بعدها تلك الصيغة ان أخلت الساحة الادبية لصيغ فنية أكثر تطورا .

أما المدرسة السورية في النثر الادبي فقد أدخلت على الادب العربي الرواية الاوربية والقصة الاوربية التي تتصف بأحداث قصصية عنيفة مثيرة . ويجدر بنا هنا أن

---

(1) - نستثني من هذا الحكم رواية محمد المويلحي " حديث عيسى بن هشام" التي سنتكلم عليها فيما بعد .

نلاحظ تفوق الرواية على القصة القصيرة من حيث الكمية . وكانت الروايات السورية الاولى مكتوبة على نمط الرواية الانكليزية الاخلاقية في مطلع القرن الماضي . ثم تطورت الرواية العربية التاريخية تطورا سريعا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، فأصبحت تذكرنا بروايات والترسكوت واسكندر دوماس من حيث تداخل الوقائع التاريخية في احداثها مع مصائر الابطال المختلفين .

كان المنور المعروف سليم البستاني مؤسس المدرسة السورية في النثر الادبي في عصر التنوير . وقد قام هذا الاديب الكبير بنشاط واسع في مجال الترجمة والصحافة وكتابة القصص التربوى والرواية المعاصرة وكان أول من كتب رواية تاريخية عربية . وتلت سليم البستاني مجموعة من كتاب الرواية التاريخية نذكر منهم جميل المدور وجرجي زيدان وفرح انطون ويعقوب صروف . وقد كانت لنشاط هؤلاء المنورين في مجال الصحافة والترجمة والرواية الاجتماعية والفلسفية والادب المسرحي أهمية عظيمة في تطور الادب العربي الحديث .

ولا بد لنا هنا من القول ان نشاط جميع هؤلاء المنورين (ما عدا سليم البستاني) جرى في مصر . انهم جميعا تلقوا علومهم في المدارس والمعاهد السورية ذات الصفة الاوربية فتعلموا اللغات الاوربية وقرؤوا الادب الاوربي وصاغوا موقفا معينا منه وعدوه قدوة ونسجوا على منواله في صياغة أدب التنوير العربي .

الاسلوب الادبي :

وللمدرستين الادبيتين المصرية والسورية سبيلان مختلفان في صياغة الاسلوب النثرى الجديد . لقد سبق أن قلنا ان تبدل النظرة الى وظيفة الادب في المجتمع أدى بصورة حتمية الى تبدل الموقف من الاسلوب الادبي ، بل انه أحدث ثورة في تصورات الناس حول (الاسلوب الجيد) . وجوهر تلك الثورة هو أن جمال العبارة لم يبق هدفا بحد ذاته . فاقرار الكتاب بأن وظيفة الادب الاولى هي تربية القراء وتنويرهم ، جعلهم يضعون محتوى العمل الادبي وفكرته الاساسية في المرتبة الاولى

أما المسائل اللغوية والاسلوبية فأصبحت تقوم من وجهة نظر قدرتها على نقل فكر الكاتب الى القارئ واقناعه . هذا هو رأى الكتاب والشعراء المنورين . ويكفي أن نستعرض أقوال أولئك المنورين وآرائهم لندرك صحة هذا الاستنتاج . فها هو ذا محمد المخزومي يروى في كتابه (خاطرات جمال الدين الافغاني) عن ذلك الزعيم الاسلامي المنور (استغرابه ميل الشرقيين في هذا العصر الى حب التطويل في المقال والمماطلة بالافعال على عكس ما كان عليه السلف وأمثلة على ذلك) .

فيذكر تحت ذلك العنوان (ان ثمة علاقة بين بلاغة القول والايجاز والاعجاز وبين عزة سلطان الامة وزمن فتوتها . وان معين الحكمة وحسن البيان مع الايجاز ما زالا يجريان مع الدولة صعودا وارتقاء وانبساطا حتى اذا أتى دور التقهقر والانحطاط أخذ اللسان وحسن البيان وتلك البلاغة والفصاحة في السقوط والسخافة وفساد التركيب وسقم المعاني وسوء اختيار الالفاظ لدرجة يتعذر على الغالب معها فهم أولاء المراد ،ولا أرى حاجة الاتيان بأمثلة لاننا من المعاصرين لابتلاء اللسان بهذا الداء . . .) (١) .

وهذا سليم البستاني يصب غضبه على التقليد عند الشعراء المتأخرين الذين (لو أردت أن تستدل من شعرهم على شيء من حالة مجتمعهم لاعياك ذلك . وغاية ما يرتسم في ذهنك صور مشوهة لا يعلم لها رأس من ذيل .

ولما كانت الكنانة فارغة من سهام المعاني عمدوا الى قذف الالفاظ مزوقة بحلية يستترون من ورائها وما هم بمستترين) (٢) .

وهاكم ما يقوله جرجي زيدان في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) (النزوع

---

(١) ـ النقد الادبي المعاصر في الربع الاول من القرن العشرين ـ للدكتور اسحق موسى الحسني ـ القاهرة ١٩٦٧ ـ ص ٨

(٢) ـ سليم البستاني ـ الالياذة ـ دار الهلال ١٩٠٤ ص ١٩٣ ـ ١٩٤ .

الى روح العصر في النظم والنثر يراد به الخروج من القيود القديمة التي عبرنا عنهـــا بالطريقة المدرسية وقد نضجت في العصر العباسي الثالث وأخذت تتأصل في أذهـــان الشعراء والادباء وتتسع بمرور العصر حتى خرجت عن المعقول وخالفت الذوق . روح هذا العصر تقتضي النظر في الاشياء من حيث حقائقها والتعويل على الجوهـــر دون الاعراض ، أو اللب دون القشر . فالشعر والنثر الجوهر فيهما المعنى ، والعـــرض اللفـــظ) .

ان هذا التحول في النظرة الى الاسلوب الادبي شمل جميع المنورين العـــرب السوريين والمصريين على حد سواء . فمحمد عبده يطالب الاسلوب العصرى بالوضوح وعدم التكلف واخضاع الكلمة للمعنى . وأديب اسحق يعتقد أن النثر الخالي مـــن الصنعة والتكلف أشد تأثيرا في نفوس القراء ويؤكد قاسم أمين أن الافراط في تنسيـــق الاسلوب دليل على فقر الخيال وشح الافكار ، فالتشبيه في نظره يجب أن يتضمـــن محتوى واقعيا والكاتب الاصيل هو من يتكلم ببساطة ووضوح على ما يراه ويسمعه ويحـس به وبذا يكون أدبه أشد تأثيرا في القراء من أدب الكتاب الذين يتمسكون بالتقاليـــد . أما مصطفى لطفي المنفلوطي فيرى أن سر الاسلوب الادبي الجديد يكمن في تصويـــره الصادق للافكار التي تشغل بال الكاتب .

وهكذا نرى تصور الكتاب المنورين حول أسس الاسلوب العصرى الجيد موحدا الى درجة تثير الدهشة . ولكن تحقيق تلك الاسس عمليا كان مختلفا . فالكتـــاب المصريون ، الذين جعلوا السعي الى احياء التقاليد القومية في المرتبة الاولـــى من حيث الاهمية ، سعوا الى احياء الاسلوب الادبي الملتزم بتقاليد التراث العربـــي ونجحوا في هذا المسعى .

ان التقاليد القديمة التي بدت مشوهة تماما في مطلع القرن التاسع عشر بعثـــت من جديد وامتلأت بالمعاني الجديدة . وهي ، في استخدامها الجديد ،لا تطمس المعنى وتحجبه عن القارئ ، بل تعبر عن أدق جوانبه وتبرزها . لقد تطلـــب الاسلوب الجديد من القارئ اهتماما وتوترا ذهنيا شديدين ولكنه قدم له أيضا لـــذة

جنائية كبرى . أضف الى ذلك أن هذا الاسلوب كان يكسب الرواية طابع الشرطيـــة فيجنب القارئ وهم الاعتقاد بأن ما يقرؤه حقيقة واقعة . ويجدر بنا هنا أن نذكــر أن الروايات والمقامات احتوت في حالات كثيرة أحداثا اسطورية نعتقد أنها كانت من وحي الشرطية التي اتصف بها شكلها .

لقد كانت عملية تطويع الاسلوب القديم لمتطلبات العصر الجديد شاقة واستغرقت زمنا طويلا . ولا بد لنا هنا من الاشارة الى الدور الكبير الذى أداه في هذا المجال الكاتب المنور مصطفى لطفي المنفلوطي فقد كان اسلوبه نموذجا ممتازا من حيث مقاييس الاسلوب القديم . وكان ، في الوقت نفسه ، سهلا يلائم جميع متطلبات عصره .

غير أن موقف الكتاب السوريين من (الاسلوب العصرى الجيد) كان مختلفــا عن موقف الكتاب المصريين فقد انطلقوا من مبدأ تبسيط العمل الأدبي الى أقصى حد ممكن بحيث يفهمه أكبر عدد من القراء . ونفوا ضرورة التقيد بقواعد الاسلوب القديمة معلنين أن الوقت قد حان للتخلص من قيود الجاهلية (التعبير لزيدان) . وكـان هؤلاء الكتاب ، في سعيهم نحو تبسيط اللغة ، يصلون الى موقف نفعي تماما تجاهها متخلين عن كل عناية بجمال التعبير وقوته . وهكذا انهار في أعمال بعضهم ايقـاع الكلام وبهتت ألوانه حيث راح الكاتب يعرف القارئ باقتضاب وجفاف بالاحـــداث ومصائر الابطال وأفكارهم ومشاعرهم ويصف المواقف والطبيعة وصفا متجردا عن كـل عاطفة . كل ذلك جعل أعمالهم الادبية أقل جمالا ورونقا من أعمال الكتاب المصريين ولكن اسلوبهم كان بسيطا الى أقصى الحدود ومفهوما تماما من قبل القارئ غيـر المدرب وملتزما بجميع قواعد اللغة العربية الفصحى .

وهكذا نشأ اسلوب جديد عملي هو ما عرف باسم (الاسلوب التلغرافـي) . ان مؤسس هذا الاسلوب هو جرجي زيدان . غير أننا نجد بوادر التوجه نحوه عنـد سابقي زيدان أمثال سليم البستاني وفرح انطون وغيرهما .

ولكن يجدر بنا أن نشير الى أن المنورين السوريين لم يقفوا من الاسلـوب الادبي موقفا موحدا تماما . فالمنورون المرتبطون بالتقاليد المدرسية الامريكيـة

(البستاني ، زيدان ، صروف) أشد نفعية وعملية في نظرتهم الى الاسلوب الادبي من أولئك المرتبطين بالثقافة الفرنسية (أديب اسحق ، جميل المدور) الذين اهتموا اهتماما كبيرا بجمال اللغة ومالوا أحيانا الى استخدام الاسلوب التقليدي فأكثروا من استخدام عناصره المختلفة (السجع مثلا) .

ولا بد لنا من التأكيد مجددا على أن (الغربيين) العرب لم يتبنوا كل ما هو غربي بشكل عام ولم يرفضوا التقاليد الثقافية العربية ، والا فما معنى اهتمامهم الكبير بالمواضيع التاريخية وحبهم لها وموقفهم الجدى منها وحرصهم على استخدام المصادر العربية وعنايتهم باللغة العربية ؟ لقد كان المنورون السوريون ، مثل المنورين المصريين ، يدينون بشدة كل من يغض من شأن التراث الحضارى العربي أو يهمله .

ولا بد لنا من التأكيد أيضا على أن العلاقة بين المدرستين السورية والمصرية لم تكن معدومة ان ممثلي هاتين المدرستين ، على الرغم من الخلافات الفنية والنظرية ، كانوا في أغلب الحالات يتعاونون معا ويتم بعضهم بعضا . لقد سبق أن تحدثنا عن وحدة أهدافهم العامة وتشابه نظراتهم الى الادب . أما فيما يتعلق بالاساليب الفنية وبموقف هؤلاء الكتاب من التقاليد ، فاننا نجد رغم جميع الفروق ، عناصر تشابه كثيرة ، فقبل قليل ذكرنا ميل اديب اسحق وجميل المدور الى استخدام الاسلوب الادبي التقليدى ، كما أن الباحث يجد بعض عناصر أسلوب المقامة في مقالات الشاعر المنور ولي الدين يكن . ويمكنه أن يجد بعض عناصر القصص الشعبي في كتابات جرجي زيدان . وفي المقابل ، يجد الباحث في اسلوب مقامات المويلحي عناصر الاقصوصة والمسرحية المعاصرة . أما المنفلوطي فقد كان ، بالرغم من رفضه الظاهر للثقافة الغربية ، متأثرا بهذه الثقافه طوال حياته الادبية ، لا سيما بروسو وهيجو . وليس أدل على تأثره بالادب الاوربي من قيامه بتعريب عدد من الروايات الغرنسية (بول وفرجيني) لبرنارد ين دى سان بير و (غادة الكاميليا) لالكسندر دوماس و (سيرانودى برجراك) لروستان . لقد أعد المنفلوطي بابداعه الادبي

ذلك المزيج من التقاليد العربية والاوربية الذى سيتجلى واضحا في المرحلة التالية من التطور الادبي ، مرحلة نشوء المدارس الحديثة في الادب العربي .

الصحافة ودورها في تطور الادب والنقد الادبي :

لا بد لنا حين ندرس الادب العربي في عصر النهضة من أن نهتم اهتماما كبيرا بالترابط الوثيق القائم بين تطوره وتطور الصحافة العربية في العصر نفسه . لقد كانت الصحافة قاعدة الادب الاساسية وكانت هناك كثرة كثيرة من المجلات والجرائد ذات الابواب الادبية . ومن النادر أن تجد كاتبا كبيرا من كتاب عصر التنوير لا يشغل منصب محرر في هذه الصحيفة أو تلك .

ومن الطبيعي ألا يقتصر دور الصحافة على نشر الاعمال الادبية على صفحاتها . فهذا التلازم بين الادب والصحافة ساعد الادب على أداء وظيفته التنويرية الجديدة وأثر تأثيرا بينا في شكله واسلوبه ، فهذبه وقربه من الرأى العام وزاد من دور الكتاب في المجتمع وحرر الاسلوب الادبي من التعقيد والجزالة والشرطية وطبعه بطابع الليونة والسهولة . وهكذا اتسعت دائرة القراء فشملت جميع الطبقات في المجتمع بعد ان كانت لا تشتمل الا على الصفوة .

غير أن هذا الاتساع في مجال الادب كان ينطوى على جانب آخر ، فاتساع دائرة القراء والتقرب اليهم جر خلفه زيادة ملحوظة في انتشار الادب المسلى الذى يمكن أن يثير اهتمام القارىء ذى الثقافة الضحلة مثل روايات الغرام والقصص البوليسية التي لا يمكن أن يجد المرء فيها تصويرا صادقا للحياة أو أية تعاليم مفيدة . وقد أدان المتنورون هذا النوع من الادب ادانة قاسية فأعلنت مجلة المقتطف مثلا ، في عام ١٨٨٢ أنها ستمتنع عن نشر الاعمال الادبية لانها في غالبيتها (المقصود هو الروايات الغرامية) مضرة جدا بأخلاق الجيل الفتي ، ودعت المجلة الاباء الى حماية أطفالهم من قراءة هذا الادب (المسموم) وتلك الروايات المدمرة القاتلة الخالية من أية قيم دينية واخلاقية .

هكذا نرى أن المنورين لم يغرقوا بأدبهم في لجة الادب التجارى بل صمدوا في وجهه وقاوموه . ولكن لا بد لكي نكون منصفين ، من الاعتراف بأن الادب التنويرى استعار من الادب التجارى بعض أساليبه التشويقية فأدخل الروائيون المنورون عنصر المغامرة في بعض رواياتهم بكثرة ملحوظة (سليم البستاني وجرجي زيدان) .

تأثير الترجمة في تطور الادب :

ان حديثنا عن انتشار الاعمال الادبية انتشارا واسعا يشمل من دون شك اتساع نطاق الترجمة أيضا ، لا سيما في ثمانينات القرن الماضي . فالادب العربي الفتي لم يكن قادرا بعد على سد احتياجات القراء المتنامية مما جعل الادب المترجم جزءا لازما في الحياة الادبية . وقد سلك المنورون تجاه الترجمة موقفا تميز بالصفات التالية :

١ - تحوير اسم العمل الادبي المترجم بحيث يتلاءم مع قواعد الاسلوب العربي الجيد .

٢ - تعريب محتوى العمل الادبي المترجم عن طريق اسقاط كل ما هو غير مفهوم ولا يتفق وقواعد السلوك والاخلاق في المجتمع العربي .

٣ - تحميل العمل الادبي المرتجم افكار المترجم نفسه بحيث يؤدى ذلك في بعض الاحيان الى تغيير المحتوى الفكرى في العمل الادبي تغييرا جذريا .

ولذا فنحن لن ندهش بعد ذلك عندما نرى أن المترجمين لا يذكرون اسم الكاتب الاصلي في كثير من الاحيان . لا سيما عندما يكون هذا الكاتب مغمورا .

لقد اهتم المنورون بترجمة الاعمال الادبية ذات الصفة التنويرية التربوية كما انتشرت ترجمة الروايات العاطفية التي أثرت تأثيرا واضحا في تطور القصة والرواية العربية في مطلع هذا القرن . ويلحظ المتتبع الدارس اهتمام المترجمين أيضا بالرواية التاريخية الاوربية وهذا يرتبط دون شك بتطور الرواية التاريخية في الادب العربي

نفسه . وفي هذه الفترة من تطور الحركة الادبية في الوطن العربي راجت من حيث الكمية ، روايات المغامرات والروايات الغرامية والبوليسية في الادب المترجم . وقف وقف المنورون منها موقفا سلبيا ينسجم وموقفهم من روايات المغامرات والروايات الغرامية العربية نفسها . فقد عد المنورون تلك الترجمات أدبا مشينا يثير الغرائز البهيمية ويقضي على الحياء والخجل ويهين الشرف ويدعو الى الجريمة والانحلال ويتاجر بعقول الناس مقدما لهم قشور الحضارة الاوربية .

أما المسرح فقد عرف في هذه الفترة أعمال المسرحيين الفرنسيين الكلاسيكيين وأعمال شكسبير وعرف أيضا انواعا رخيصة من الاعمال الهادفة الى ارضاء الفئات القليلة الثقافة من المشاهدين .

تحولات مهمة في الحركة الادبية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين :

ترتبط هذه الفترة في البلدان العربية بنهوض قومي واضح . حيث يشتد في مصر النضال ضد الاحتلالين الانكليزي والتركي وتنشأ في سوريا الاحزاب البرجوازية المناضلة من أجل استقلال الوطن العربي . كما تزداد حدة النضال من أجل الاصلاحات الاجتماعية فيصوغ عبد الرحمن الكواكبي موضوعاته النظرية في كتابه (طبائع الاستبداد) عام (١٩٠١) ويطرح قاسم أمين برنامجه لتحرير المرأة ويحرض مصطفى كامل الجماهير في مصر على النضال ضد سياسة الامبراطورية البريطانية ويفضح ولي الدين يكن استبداد السلطان عبد الحميد .

ويسود في الاساط الادبية مزاج وطني بيد و واضحا جليا في الرواية والشعر والمسرحية .

وتتبلور في الاعوام الاولى من القرن العشرين في مصر المدرسة الادبية الجديدة التي ستظهر بوضوح في الاعوام التي تلت الحرب العالمية الاولى .

وفي عام ١٩١٤ ظهرت القصة الاولى المكتوبة بروح المدرسة الادبية الجديدة

الا وهي قصة (زينب) لصاحبها محمد حسين هيكل . لقد كانت هذه القصة خاتمة لائقة لعصر التنوير في الادب العربي الحديث وبداية لائقة أيضا لعصر الواقعية في ذلك الادب .

الفصل الثالث

الرواية التاريخية فى عصر التنوير

تمهيد :

ولد سليم البستاني في عام ١٨٤٨ في قرية من قرى لبنان . وكان ابوه بطرس البستاني (١٨١٩ - ١٨٨٣) يعمل معلما في احدى المدارس التبشيرية البروتستانية الامريكية التي انتشرت بكثرة في سورية كلها في ذلك الزمن . وبطرس البستاني ، والدالكاتب ، عالم لغوى وصحفي ، وهو مؤسس المدرسة الوطنية السورية ، ومؤلف الموسوعة العربية الاولى على النمط الاوروبي (١٨٦٣) وعضو مؤسس في الجمعية العلمية السورية الاولى ورجل بارز من رجالات حركة التنوير العربية .

درس سليم البستاني منذ طفولته اللغات الاجنبية - التركية والانكليزية والفرنسية - وكان استاذه في اللغة العربية صديق أبيه ورفيق رحلته في عالم الادب والفكر المنور العربي الكبير ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١) .

ومنذ عام ١٨٦٢ عمل سليم البستاني مترجما في القنصلية الاميركية في بيروت . وكان ، في الوقت نفسه ، يسهم اسهاما نشيطا في جميع أعمال والده التنويرية ، فشغل منصب نائب مدير المدرسة الوطنية ، وهي أول مدرسة عربية استخدمت فيها طرق التدريس الاوروبية وقبل فيها الطلبة على غير الاساس الطائفي ، وكان سليم البستاني الى جانب منصبه الادارى ، استاذ اللغة الانكليزية في هذه المدرسة .

كما كتب البستاني المقالات للموسوعة التي كان ابوه يصدرها ، واشترك اشتراكا

فعالا في الجمعية العلمية السورية وكان عضوا في هيئتها . وكانت للجمعية أهداف تنويرية منها : معرفة العلوم والفنون عن طريق الحوار والمراسلة والمحاضرات ، ومنها جمع الكتب والمخطوطات واستنهاض الهمم - في طلب المعارف المتحررة من النعرات الطائفية التي لا تخدم المجتمع .

وكان أعضاء الجمعية من المسيحيين والمسلمين يلقون المحاضرات العامة في الموضوعات الاجتماعية والعلمية والادبية وكذلك كان مشاهير الشعراء يلقون في ندواتها قصائدهم الوطنية .

لقد ارتبط النشاط الادبي لسليم البستاني ارتباطا وثيقا بالصحافة التنويرية . فبمساعدته بدأ بطرس البستاني اصدار مجلته نصف الشهرية " الجنان " في عام ١٨٧٠ . وسرعان ما أصدر الى جانبها جريدتين الاولى نصف اسبوعية وهي " الجنه " والثانية " الجنينة " وهي تصدر اربع مرات في الاسبوع . وكان سليم البستاني رئيس تحرير الجريدتين بعد أن تخلى عن عمله في القنصلية في عام ١٨٧١ . وفي عام ١٨٨٣ أصبح سليم البستاني رئيس تحرير مجلة الجنان بعد وفاة والده .

كانت مجلة البستاني وجريدتاه منابر لنشر الافكار التنويرية ومعالجة الموضوعات الاجتماعية وتعميم منجزات العلم والحضارة . وكان سليم البستاني في رأس قائمة الذين كتبوا المقالات في هذه الموضوعات المختلفة .

فقد صدرت مجلة " الجنان " تحت شعار : " حب الوطن من الايمان " وأسهم في تحريرها الادباء والصحفيون الطليعيون في ذلك العصر أمثال ابراهيم اليازجي وسليمان البستاني وأديب اسحق وجميل المدور وغيرهم . فهي بحق أول مجلة علمية - أدبية عربية سبقت في ظهورها " المقتطف " و " الهلال " اللتين اتبعتا نهجها فيما بعد .

مات سليم البستاني فجأة في عام ١٨٨٤ . ولكنه خلف تركة أدبية كبيرة ومتنوعة فقد ترك لنا ، ما عدا المقالات العلمية والفكرية التي نشرها في الصحافة ، مجموعة

ضخمة من الاشعار وكتابا مترجما بعنوان " تاريخ فرنسة " (الاصل غير معروف) وقاموسا غير مكتمل للغة التركية ومسرحيتين هما " الاسكندر " و " قيس وليلى " وست عشرة قصة مترجمة نشرت في مجلة " الجنان " بين عامي ١٨٧٥ و ١٨٧٨ وخمس قصص مولفة وثلاث روايات تاريخية هي : "زنوبيا (١٨٧١) " و " بدور (١٨٧٢) و" الهيام في فتوح الشام (١٨٧٤) " ،وست روايات اجتماعية هي " الهيام في جنان الشام (١٨٧٠) " و " اسماء ،(١٨٧٣) " و " بنت العصر (١٨٧٥) " و" فاتنة (١٨٧٧) " و " سلمى (١٨٧٨ - ١٨٧٩) " و " سامية (١٨٨٢ - ١٨٨٤) " . ولا يجد المرء اليوم معظم هذا التراث الادبي الضخم الا على صفحات المجلات والجرائد الصادرة آنذاك وفي هذا خطر عظيم على التركة الادبية لرائد الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث .

الرواية التاريخية في أدب سليم البستاني

لقد اختار البستاني لرواياته التاريخية أكثر اللحظات درامية وبطولة في مختلف عصور التاريخ العربي فكتب مثلا عن الصراع بين ملكة تدمر شبه الاسطورية زنوبيا والامبراطورية الرومانية ، في (زنوبيا) ، وعن فتوح الشام في صدر الاسلام - في " الهيام في فتوح الشام " ، وعن الانقلاب العباسي وهجرة الامويين الى الاندلس في (بدور) .

وكان للبيئة المتنورة التي ارتبط بها البستاني طيلة حياته أثر كبير في تحديد اسلوبه في معالجة التاريخ معالجة تحقق الفائدة للقارئ . فقد كان البستاني يعتقد أن الاعمال الادبية ذات الموضوع التاريخي يجب ان تعطي القارئ معلومات صحيحة عن تاريخ العرب المجيد وان تبعث الروح الوطنية في الناس وتدعم مبادئ الاخلاق القويمة . وكان يرى ، في الوقت نفسه ،أن تقوم الرواية التاريخية على حبكة قصصية مشوقة لكي يستوعب القارئ المعلومات والنصائح الضرورية بسهولة ويسر . ولذا فهو

لا يجد بدا من استخدام موضوعات الحب التي تساعد على جذب عقول الناس نحو الحقائق التاريخية المفيدة وعلى أسر قلوبهم من خلال خلط هذه الحقائق بحكايات رقيقة عن الحب الطاهر . وفي هذه الحالة فقط تحقق الرواية النجاح في نظره لانها تكون قد جمعت بين " التسلية والفائدة " .

وهكذا نرى ان البستاني قد وضع ، عن عمد ، مخططا عقلانيا محددا لبناء الرواية التاريخية يساعده في الوصول الى اهدافه من الكتابة . وهذا أمر يهمله بعض دارسي الرواية العربية ويشرعون في مناقشة أعماله وأعمال غيره من المنورين العرب انطلاقا من مقاييس عصرنا النقدية ، الامر الذى يقودهم الى اصدار احكام جائرة لا يتورعون عن صياغتها في مؤلفاتهم بلهجة متعالية تفضح جهلهم بضرورة مراعاة السياق التاريخي عند مناقشة الظواهر الادبية . ولكي لا يبقى كلامنا معلقا في الهواء نورد مثالا من كتاب الدكتور عبد الرحمن ياغي " الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ" . يقول الدكتور ياغي : " ونحن بهذه المقاييس الحديثة للمعمار الفني الروائي .. حين نتلمس له - للبستاني -(٢) أهدافا أو أغراضا اجتماعية نحاول بها أن ندرج أدبه ورواياته في عداد الادب الهادف ... لا نجد له من هذه المبررات شيئا ... فلا يمكننا ان نسلكه في هذا الفريق من الادباء الموجهين الهادفين ."(١) .

عجيب هذا التجني . وليس أفضل للرد عليه من استعراض واحدة من روايات البستاني التاريخية ولتكن :

" الهيام في فتوح الشام "

لقد اخترنا هذه الرواية لانها تختلف في بنيتها بعض الاختلاف عن سابقاتها

---

(١) - الدكتور عبد الرحمن ياغي " الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ " - دار العودة - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٢ ص ٣٠ - ٣١

(٢) - المؤلف

ولانها ، من دون شك ، كانت النموذج الذى اتبعه جرجي زيدان في الجمع بين الحب والتاريخ في رواياته بعد سليم البستاني . ويذكر مؤرخو الادب[1] الذين عاصروا نشرها ان الرواية لاقت انتشارا واسعا بين الناس ، كما أنها طبعت مرة ثانية بعد وفاة الكاتب ، في جريدة " مرآة الغرب " في نيويورك .

تبدأ الاحداث التاريخية في الرواية بتوجيه الخليفة الراشدى أبي بكر الصديق الجيوش الاسلامية لفتح بلاد الشام وتنتهي بحصار حلب واستسلامها للفاتحين المسلمين . وتجرى رواية الاحداث على نحو متسلسل ومفصل ويدون الكاتب في روايته أقوال الابطال التاريخيين (أبي بكر وعمر وخالد بن الوليد وغيرهم) ومراسلاتهم .

المصادر التاريخية للرواية وأحداثها :

تمتاز رواية البستاني بموقف كاتبها الجاد من الوقائع التاريخية وصدقه في تصوير العصر ، وهو يستخدم كتاب " فتوح الشام " المنسوب للواقدى مصدرا تاريخيا لروايته[2] ويشير صراحة الى أنه أخذ عن هذا الكتاب أقوال الابطال التاريخيين ورسائلهم وضمنها روايته من دون أى تغيير أو تحوير .

بل ان القارىء يتبيّن أن البستاني قد مضى الى أبعد من ذلك ، فنقل بأمانة عرض كتاب " فتوح الشام " للاحداث التاريخية وأخذ عنه وصف كثير من المشاهد بنصه الحرفي . وهذا الامر لا يمكن أن يعد ، بحال من الاحوال ، سرقة قام بها الروائي ، بل هو تقليد من تقاليد كتابة التاريخ عند العرب في العصور الوسطى .

آما الاحداث العاطفية فتسير في خطين متوازيين يرسمان مصائر اربعة أبطال

---

(١) - انظر - آ . ى . كريمسكي " الادب العربي الحديث " موسكو ١٩٧١ .
ص : ٥٨٤ .

(٢) - ان كتاب " فتوح الشام " ليس من تأليف الواقدى وهو مصدر غير ثقة مما يوهن القيمة التاريخية للرواية .

مختلفين هم سلمى وسالم (متحابان عربيان مسلمان اشتركا في حملة الفتح) وأوغسطا وجوليان (متحابان سوريان مسيحيان اشتركا في الدفاع عن دمشق) . أما سلمى فتنضم الى حملة الفتح - مقتفية اثر محبوبها سالم - مع زوجات وأخوات المحاربين المسلمين . وهي تقوم برعاية الجرحى ، وتشترك في المعارك مرتدية ثياب الفرسان ، وتتحمل الى جانب الرجال شدة القتال ومصاعبه . وتتداخل في الرواية مشاهد المعارك بمشاهد اللقاء بين المحبين واحاديثهما عن الحب ، وفي المعركة عند اسوار دمشق تقع سلمى في الاسر وتنقل الى قلعة حلب . ويبحث عنها سالم في كل مكان دون جدوى . وبعد مغامرات كثيرة يلتقي المحبان بعد سقوط قلعة حلب وتنتهي المصاعب كلها بالنهاية السعيدة - الزفاف - .

ويعرض البستاني تاريخ المحبين الآخرين - أوغسطا وجوليان بروح بطولية أيضا. فأوغسطا ، كسلمى ، ترتدي ثياب الرجال وتتبع حبيبها جوليان الى ساح المعركة . وهي تعنى به عند ما يصاب . وتغضب من عجز الروم فتتسلل بمبادرة فردية الى معسكر العرب وتكاد تهلك لولا أن جوليان ينقذها ويفران معا عائدين الى دمشق . ويصاب جوليان مرة أخرى في المعركة فيختفي عن أعين العرب في أحد الاحراج ثم في احدى القرى . وتبحث أوغسطا عنه والهة القلب ولكنها لا تجده فتدخل الدير.

وبعد أن يشفى جوليان من جراحه يجد أوغسطا في انطاكية ويحصل على سماح لها بالخروج من الدير ثم يتزوجها ويسافر الاثنان الى القسطنطينية .

ان حكايتي الحب هاتين لا تؤديان الا دورا ثانويا في الرواية . فما يحرك احداث الرواية هو الوقائع التاريخية : تجهز القوات - الحملة - حصار المدن - العلاقة بين القواد العرب - تنامي قوة العرب وبراعتهم في فنون القتال . أما الاحداث المتعلقة بمصائر الابطال المختلفين فلا دور لها الا تصوير المصائر الخاصة لهؤلاء الابطال .

وحكايتا الحب ثانويتان أيضا لان الكاتب لم يكن مهتما بتصوير الشخوص تصويرا صادقا ، بل كان مهتما بالعظمة التي يمكن استخلاصها مما يصفه . وهذا ما قاده

حتما الى التخطيطية في تصوير الابطال .

أبطال الرواية وبنيتها :

يحدد البستاني شخصيات ابطاله في الفصل الاول من روايته . فالفتاتان سلمى وأوغسطا جميلتان ورشيقتان وذكيتان وفاضلتان فكل منهما من حيث المظهر نموذج للغادة الشرقية ، فالبشره بيضاء وعلى الخدود حمرة كحمرة الشفق والشعر الاسود أشد حلكة من ظلام الليل والعينان سوداوان والاهداب طويلة والانف دقيق والاسنان لؤلؤ والصوت عذب وما شابه ذلك . أما الشابان فجميلان أيضا ونبيلان وشجاعان وفاضلان .

من كل هذا يتضح لنا ان الكاتب لم يسع ابدا الى رسم صور فنية فردة لشخوصه ولم يحاول خلق التمايز بينها . فما يهمه ليس الكشف عن شخصيات الابطال ، بل عرض صفاتهم الرائعة المحددة سلفا وافكارهم الوطنية التي يغص بها الجزء التاريخي من الرواية . وهكذا يكتسب خط الحب في الرواية وظيفة أخرى الى جانب وظيفته في التشويق والتسلية ، هي الوظيفة التربوية التي سنتحدث عنها فيما بعد .

ان المهمة الاستعراضية للحبكة القصصية تفرض طابع الاختلاق على بعض المشاهد نذكر منها على سبيل المثال مشهد ذهاب أوغسطا الى معسكر العرب وهي تجهل اللغة العربية ، مما جعلها تتخذ زى البدوية الصماء البكماء ، ومشهد جوليان الذى تسلل الى المعسكر نفسه باحثا عنها متخذا زى البدوى الاصم الابكم .

والمهمة الاستعراضية لقصة الحب التي صاحبها تقيد حرفي بالمصدر التاريخي ، جعلت بنية الرواية تتسم بالترهل . فمصير المحبين الاربعة لا علاقة له مطلقا بالاحداث التاريخية ولا يؤثر فيها بأى شكل من الاشكال ، وباستطاعة المرء أن يهمل أى زوج من المحبين يشاء دون أن تتأثر خطوط الرواية الاخرى .

ان الأحداث التاريخية هي التي تحدد مسار حكايتي الحب في الرواية وهذا

المسار يتعلق باحداث التاريخ تعلقا يلائم مبدأ الكاتب العقلاني القاضي بارتباط شتى ظواهر العالم المحيط بنا ،لا سيما الانسان ، بالبيئة والاحداث التاريخية .

وهكذا فنحن ، اذن أمام سعي حثيث نحو غاية تعليمية واضحة لا أمام محاولة لفهم العالم فهما فنيا . وهذا أمر نحس به من خلال الرواية كلها .

الخط التاريخي والافكار التنويرية :
في الروايـــة :

هذا العمل مكتوب لدائرة واسعة من القراء ذوى المعرفة المحدودة بتاريـــخ العرب والعالم ، وقد اضفى هذا الامر طبيعة معينة على عرض المادة التاريخيـــة ، فالبستاني يرى عدم الاكتفاء برسم صورة العرب وعلاقاتهم بالروم عشية الاحداث التـــي يصفها ، ولذا فهو يتحدث عن انقسام الامبراطورية الرومانية ويفسر بعض المصطلحـات المستخدمة في العلم والادب مثل كلمة " الجاهلية " أو كلمة " الروم" أو يعـــرف بالشخصيات العربية الاسلامية البارزة كأبي بكر وعلي وغيرهما . وهو عند ذكر أيـــة شخصية تاريخية لا ينسى أن يذكر المنصب الذى كانت تشغله ، فذكر ابي عبيـــدة يقترن دائما بلقب " القائد العام " ، وذكر أبي بكر يقترن أبدا بكلمة " الخليفـة " ، كما أنه يعيد سرد المعلومات التاريخية اكثر من مرة . انه ، باختصار ، يبذل قصارى جهده من أجل أن يفهم القارىء الاحداث التاريخية بيسر ويغتني بالمعلومـــات التاريخية القيمة .

غير ان سرد الاحداث التاريخية لم يكن بالنسبة الى البستاني هدفا بحد ذاته فهو يتعامل مع هذه الاحداث تعاملا عقليا مطبوعا بروح العصر ، فيرى ان معنـــى التاريخ هو عرض أحداث الماضي وتفسير عللها ونتائجها لكي يوازن الناس بينها وبين احداث الحاضر ويستخلصوا منها الخبرة وينيروا عقولهم ويهذبوها بالمعرفة .

وبما أن البستاني يعطي التاريخ هذه القيمة التربوية فانه من الطبيعي أن يقع

اختياره على مرحلة بطولية مظفرة في تاريخ العرب ، هي بداية عصر الازدهار المادى والحضارى في حياتهم ، بداية عصر نهوضهم الروحي . وبعبارة اخرى ، لقد اختار البستاني المرحلة التي تستجيب أفضل استجابة لمهمات العصر الذى يعيش فيه - عصر انبعاث الروح الوطنية والايمان بالقوى الذاتية عند الشعب . والكاتب لا يقدم تاريخا بل يقدم صورة مثالية للتاريخ أملتها عليه أهدافه التنويرية .

انه يسعى لاظهار حب الحرية شعورا فطريا مغروسا في نفوس العرب منذ أيام الجاهلية ، واظهار ان النظام القبلي الذى كانوا يعيشون في ظله ينفي امكانية الظلم ويؤكد المساواة بين جميع أفراد القبيلة ، حيث يعامل شيخ القبيلة أفرادها معاملة الاب لابنائه . ويجسد الكاتب فكرة المساواة من خلال رسالة الخليفة أبي بكر الى قائده عمرو بن العاص . وتظل هذه الفكرة اساسا في تعامل القادة العرب المسلمين مع جنودهم فهم يقاسمونهم السراء والضراء بشجاعة ونكران ذات لا مثيل لهما . ومن الامثلة الساطعة في هذا المجال المشهد الذى يصف فيه البستاني عبور خالد بن الوليد وجيشه لبادية الشام حيث يعاني القائد من العطش كما يعاني جنوده ، وكذلك مشهد عزل الخليفة خالدا نفسه عندما خالف هذا الاخير مبدأ المساواة في توزيع الغنائم .

فالحرية والمساواة تخلقان الديمقراطية الحقيقية ، وهذا هو سر جرأة أهل مكة على انتقاد الخليفة عمر بن الخطاب .

وفي هذه الظروف نشأت وتطورت مبادىء العرب الاخلاقية السامية : الشرف والوفاء بالعهد والايثار والانسانية في معاملة الاعداء وهذا المبدا الاخير يؤكده أبو بكر في كلمته التي وجهها الى الجند قبل بدء الحملة . ويجسد سليم البستاني الصورة العملية لتطبيق هذا المبدأ من خلال فتح دمشق التي دخلها خالد بن الوليد حربا ودخلها أبو عبيدة سلما ، فيصور نقاشا حادا بين القائدين ينتهي بانحياز الجنود الى صف ابي عبيدة على الرغم من ان حصتهم من الغنائم ستكون قليلة في حالة الصلح ، وهنا يريد الكاتب أن يبين لنا أن المبادىء الاخلاقية لا تفرض من أعلى فحسب بل يتبناها الجنود ويدافعون عنها أيضا ، فهم لا يحاربون من اجل الغنائم

بل من أجل انتصار الافكار العظيمة ولذا فهم يفضلون الصلح على الغنائم .

ويؤكد الكاتب في روايته وعي المقاتلين العرب ،فهم يذهبون الى القتال طوعا لأنهم يعرفون ما يحاربون من أجله ، وهم منضبطون يطيعون أوامر قادتهم (في جو من الديمقراطية الشاملة) وقد تخلصوا تماما من كل النعرات الجاهلية . فالهدف الواضح في وعيهم يخلق بينهم الوحدة والقدرة على اخضاع الاهواء الشخصية للصالح العام . ومما يجدر بنا ذكره في هذا المجال ، المشهد الذى يصور فيه البستاني كيف يكلف ابوعبيدة العبد الذكي الماهر دامسا بقيادة احدى العمليات في حصار حلب فيقبل الجميع قيادة العبد من دون اعتراض أو تذمر لان العقل والوعي ينتصران على المشاعر ، بل الاصح ان نقول ،ان المشاعر تتلاءم مع العقل والوعي .

هكذا تصبح الحرية والمساواة أساس المجتمع المثالي فتخلقان فيه الديمقراطية والشعور الانساني والسعي الى الاتحاد باسم الهدف السامي الذى تخضع له المصالح الشخصية . ان هذه الصفات كلها موجودة في المصدر الذى استقى منه البستاني معلوماته التاريخية . ولعل هذا المصدر هو الذى حدد اختيار البستاني الى هذه الدرجة أو تلك .

غير ان البستاني كان ، في كل مشهد يقدم فيه أقوال شخصية تاريخية أو رسالة من رسائلها ، يعلق على ذلك ويقومه ويؤكد على بعض الجوانب التي تثير اهتمامه ، موجها القارئ نحو الاقتناع بأن الصفات الاخلاقية المثالية هي التي حددت انتصار العرب على جيوش الروم التي تفوقهم عدة وعددا .

أما الدولة البيزنطية فتنهزم لانها في حالة من الانحطاط والتفسخ اللذين شملا الكبير والصغير فيها . فقد حل الطمع محل الفضيلة فصارت مناصب الدولة تباع وتشرى وساد الفساد في قيادة الجيش بل تفشت الخيانة بين القادة .

هكذا بيدو الصدام ، الذى يستخدم الكاتب كل ما لديه من وسائل لابرازه ، صداما بين وجود المبادئ " القويمة " وانعدامها . والنصر ،طبعا ، لهذه

المبادىء . أما الانحراف عنها فيؤدى الى الهزيمة والانهيار . ان مهمة التناقض بين الروم والعرب هي ابراز محاسن العرب التي يعترف بها حتى اعداؤهم . ولا بد لنا هنا من أن نلحظ أن الكاتب لا يصور خصوم العرب ككتلة واحدة سوداء ، لا سيما عند ما يدور الحديث عن أهالي الشام الموجودين تحت الحكم البيزنطي . فسليم البستاني الذى يصف مجتمع صدر الاسلام باعجاب شديد يتحدث بحب أيضا عن أهالي الشام المسيحيين . ويكفينا في هذا المجال أن نذكر أوغسطا وجوليان اللذين يحملان كل الصفات النبيلة ويهتمان بمصير الوطن وينتقدان بشجاعة أعمال القادة البيزنطيين ويغامران بحياتهما في المعارك . أضف الى ذلك ان الكاتب يقدم عددا من الشخصيات المسيحية الثانوية من أهالي البلاد مسبغا عليها صفات نبيلة ومحببة .

من هنا يتضح أن حركة التنوير العربية كانت ضد التعصب الطائفي منذ البداية .

ان سليم البستاني يحارب في روايته كل من يحاول في عصره أن يقيم دولة على أساس التعصب الطائفي ، وهو يؤكد ان كل محاولة من هذا النوع لا يمكن الا ان تجلب الضرر الكبير لاصحابها ، ويستشهد للتدليل على ذلك بالحروب الصليبية ، ولكننا لا نشك في أن القارىء في ذلك الزمن ، كان يرى في افكار البستاني انتقادا غير مباشر للاوروبيين الذين دأبوا في القرن التاسع عشر على اشعال الفتن الطائفية في سوريا . ان ذلك يبدو واضحا من خلال صفحات الرواية التي تؤكد اكثر من مرة أن اساس الدول في عصرنا الحاضر هو الوحدة القومية ، كما نرى في الدول الاوروبية ، وأن على العربي المسيحي ان يتحد مع ابناء وطنه العرب لا مع ابناء دينه من الافرنج .

بهذا الشكل يطرح البستاني مبدأ الوحدة القومية العربية . وقد ترافق ذلك وظهور مبدأ الوحدة الاسلامية الشاملة الذى نادى به جمال الدين الافغاني . ومن المعروف ان دعوة الافغاني كانت خالية من التعصب الديني اذ كان صاحبها يدعو الى انضمام المسيحيين الشرقيين اليها . فلا تناقض اذن بين الاتجاهين اللذين سيتبلوران فيما بعد في مبدأ القومية العربية الذى صاغه المنور الكبير عبد الرحمن

الكواكبي في كتابه " ام القرى " .

المعنى التعليمي في الرواية :

يوازن البستاني ، في كل فرصة ممكنة ، بين الماضي والحاضر من خلال الاحداث التاريخية التي يصفها ، منطلقا من فهمه لاهمية التاريخ وضرورته ، لكي يوازن الناس بين ماضيهم وحاضرهم ويستخلصوا العبر اللازمة من ذلك .

وهو يكرر اكثر من مرة وبصراحة ووضوح فكرته القائلة : لو أن العرب والعثمانيين تمسكوا بمبادئ الفضلاء الاولين لكان وضعهم في أيامنا هذه غير ما هو عليه .

ويمضي البستاني هذه الفكرة ويطورها عبر الرواية كلها . فهو عندما يذكر ، مثلا ،وصية أبي بكر للمقاتلين بمعاملة أهالي البلدان المفتوحة معاملة انسانية يعلن بأن اكثرحكام زماننا مسالمة وانسانية لا يستطيع ان يوجه الى الشعب نداء أفضل من نداء ابي بكر . أما مبدأ المساواة الذى يعلنه الخليفة فيستحق ،برأى البستاني ،أن يكتب بحروف من ذهب كنصيحة يستفيد منها القادة والحكام حتى السلاطين . وتبدو العلاقة بين أبي عبيدة وخالد بن الوليد ، في نظر الكاتب مثالا يحتذى في اخضاع المصالح الشخصية للمصلحة العامة - انها مثال رائع يتعلم منه رجال السياسة المعاصرون كيف يتراجعون عن اخطائهم من دون خجل فلا يؤدى عنادهم وتمسكهم بالخطأ الى الحاق الضرر بالقضية العامة .

والتعليمية في رواية البستاني لا تتجلى من خلال الاحداث التاريخية وحدها . بل نجدها ايضا في العلاقات بين الابطال ،فالكاتب،من خلال هذه العلاقات،يعلمنا احترام آراء الاخرين وتقبلها بروح من الود والصفاء . وهو في هذا المجال يطالب الانسان بأن يعامل الناس كما يريدهم ان يعاملوه .

ان الحرية ، في رأى البستاني ، حق طبيعي من حقوق الانسان . وهذا الامر لا يتجلى في مداخلات الكاتب الوعظية فقط ، بل هو الاساس أيضا في العلاقات

بين الابطال . ذلك ما يستشفه القارئ في تصوير البستاني لشخصياته من الرجال والنساء على حد سواء . ويجدر بنا هنا ان نشير الى أهمية الشخصيات النسائية في رواية البستاني . فزمن ظهور الرواية هو زمن بدء معركة اجتماعية اساسية من معارك الانبعاث القومي العربي ونعني بذلك معركة تحرر المرأة ومساواتها بالرجل .

ان سلمى وأوغسطا تتصرفان في الرواية كشخصيتين متحررتين تقرران مصيريهما بحرية ، فالاثنتان تشتركان في المعارك وتنتقيان هذه الطريق بلا اكراه ، وهما تتبعان من تحبان ، لا كعبدتين ، بل كعضوين نافعين في المجتمع مساويين للرجال . والمرأتان تعبران عن مشاعرهما بحرية . انهما محبتان ومحبوبتان تتخاطبان ومحبوبيهما ، في كل الامور بما في ذلك الحب ، خطابا طبيعيا لا حرج فيه . ان الحب ، في نظر البستاني ، قوة عظيمة تزيد من شجاعة الانسان ونبل طبعه وتجعل قلب الجبان شجاعا وتدفع الانسان الى فعل ما لا يجرؤ على فعله أبدا اذا لم يأسر الحب قلبه .

ان لمبدأى الحرية والمساواة ، اللذين بنيت على أساسهما الشخصيات النسائية في الرواية ،تأثيرا نبيلا في نفسي بطلتي الرواية . فالحرية والموقف الواعي من الحياة يربيان فيهما مشاعر الوطنية والبطولة . والمساواة بين الرجل والمرأة لا تفسد المرأة ولا تزعزع دعائم المجتمع الاخلاقية . فسلمى ، مثلا ، تبقى في سلوكها مثال التواضع والاخلاص لمحبوبها على الرغم من النجاح الذى تلاقيه في أوساط القادة العرب الاقوياء وعلى الرغم من ظروف الاسر الصعبة .

ومع ذلك ، فالبستاني يرى ان سعادة المرأة والرجل تقوم على أساس خضوع المرأة لزوجها وحب الرجل لزوجه . فالمرأة ، في رأيه ، لا تملك تلك القوة الاخلاقية والجسدية التي يملكها الرجل . وفي هذا تناقض مع بعض آرائه التي ذكرناها .

خاتمة :

نحن لم نتحدث عن اسلوب الرواية عند البستاني الذى جمع بين العاطفية والاسلوب البطولي والعقلانية الكلاسيكية . لقد قصدنا ألا نتحدث عنه لان معظم النقد الذى وجه الى الرواية التاريخية العربية في عصر التنوير انطلق من الحديث عن الاسلوب والبنية ناسيا الاهداف التي أملت ذلك الاسلوب وتلك البنية ، الى أن وصل الامر ببعضهم ، كما ذكرنا من قبل ، الى انكار الالتزام في أدب المنورين .
ولعلنا نجد فيما يقوله جرجي زيدان في مقدمة روايته " الحجاج بن يوسف " ما يزيد من وضوح تلك الاهداف .

يقول زيدان : " وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على اسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه . وخصوصا لاننا نتوخى جهدنا في ان يكون التاريخ حاكما على الرواية ، لا هي عليه ، كما فعل بعض كتبة الافرنج ، ومنهم من جعل غرضه الاول تأليف الرواية ، وانما جاء بالحقائق التاريخية لالباس الروايه ثوب الحقيقة ، فجره ذلك الى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء . " .

لقد استخدم البستاني الرواية التاريخية من أجل تعريف الناس بالتاريخ وانتقاد المجتمع المعاصر الذى يسوده " الحسد والشر والنميمة والمكر " وابراز اسباب فساده الكامنة في انعدام الاسس الاخلاقية القويمه ، واظهار الطريق المؤدية الى بعث تلك الاسس في الحياة .

الفصل الرابع

الرواية الاجتماعية في عصر التنوير

تمهيد :

ولد محمد المويلحي في القاهرة عام ١٨٥٨ في اسرة الصحفي والكاتب ابراهيم المويلحي ، ودرس في معهد التربية العالي وتخرج من جامعة الازهر .

يرتبط نشاط محمد المويلحي الصحفي والادبي بنشاط أبيه . لقد عمل الكاتب منذ الخامس من نيسان عام ١٨٨٢ موظفا في وزارة المالية . وفي اثناء ثورة عرابي أرسل له أبوه من الخارج عدة نسخ من مقالة له ضد الانكليز ليوزعها بين الثوار ، ولكن نسخ المقالة ضبطت عند تفتيش بيته فألقي القبض عليه وفصل من عمله ، وعندما أطلق سراحه سافر الى ايطاليا ومنها الى فرنسا وعمل في باريس مع أبيه في تحرير جريدة " العروة الوثقى " التي كان يصدرها جمال الدين الافغاني ومحمد عبده ، وكانت الجريدة تهاجم الاستبداد والسيطرة الاجنبية في البلدان العربية .

درس محمد المويلحي في ايطاليا وفرنسا اللغات الايطالية والفرنسية واللاتينية وقرأ الآداب الغربية وأقام صلات مع بعض الشعراء الفرنسيين ذوي الاتجاه الرومانتيكي أما في تركيا ، التي سافر اليها مع أبيه في عام ١٨٨٥ ، فقد انصب اهتمامه على دراسة الادب العربي القديم في مكتباتها ، فقرأ أشعار ابن الرومي وكتابات أبي العلاء المعرى وغير ذلك .

عاد محمد المويلحي الى مصر في عام ١٨٨٧ فعمل في الصحف (" القاهرة

الحرة " و " المقطم " و " المؤيد " و " الاهرام ") حيث راح ينشر مقالاته وكتاباته المختلفة . فنشر في " المقطم " بتوقيع " مصرى ببلدة عليم " سلسلة من المقالات تحت عنوان " الحرية المعتدلة ملاك السعادة " . وهي مقالات موجهة ضد السيطرة الاجنبية ثم عمل محمد المويلحي بعد عودة أبيه الى مصر عام ١٨٩٥ وحتى عام ١٨٩٨ ، موظفا في دوائر الدولة . وعندما أسس ابراهيم المويلحي جريدته " مصباح الشرق " في ١٤ نيسان من عام ١٨٩٨ عمل محمد محررا فيها ، كما أنه اشترك في تأليف الكتاب الذى اصدره أبوه ابراهيم المويلحي بعنوان " ما هناك؟ " . ومن المعروف ان السلطات صادرت ذلك الكتاب وأحرقته لما تضمنه من هزء بالسلاطين العثمانيين والمستعمرين الانكليز .

نشر محمد المويلحي في جريدة " مصباح الشرق " الفصل الاول من كتابه الشهير " حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن " وذلك في ١٧ تشرين الاول من عام ١٨٩٨ . وظلت فصول هذا الكتاب تظهر في الجريدة تباعا بتوقيع " م " حتى العاشر من حزيران عام ١٩٠٠ . ففي هذا التاريخ سافر محمد المويلحي في رحلة قصيرة الى لندن وباريس . وبعد عودته عادت فصول الكتاب الى الظهور حتى كانون الاول من العام نفسه .

لقد كان " لحديث عيسى بن هشام " تأثير كبير ، على ما يبدو ، في معاصريه ، مما جعل ابراهيم المويلحي يلجأ الى اسلوب ابنه فيشرع منذ حزيران عام ١٨٩٩ بنشر كتابه " مرآة العالم " أو حديث " موسى بن عصام " وهنا لا بد من الاشارة الى الخطأ الذى وقع فيه الدكتور عبد المحسن طه بدر الذى يقول نقلا عن كامل جمعة . " فقد أهدى كتابه (محمد المويلحي - المؤلف) لوالده رمزا للصلة التي تربطه به من ناحية ، ولكونه شق له طريق التأثر بالمقامة في كتابه حديث " موسى بن عصام " الذى اعتمد على اسلوب المقامة اعتمادا كبيرا " (١) فالواضح مما ذكرناه سابقا ان محمد المويلحي

(١) - عبد المحسن طه بدر " تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ١٨٧٠ - ١٩٣٨ - ط ٢ - دار المعارف بمصر عام ١٩٦٨ . ص : ٦٨

لم يقتبس فن المقامة عن أبيه ، بل شق طريقه لنفسه بصورة مستقلة والاب ، ابراهيم المويلحي ، هو الذى اقتبس طريقة الكتابة عن الابن .

عاد محمد المويلحي الى مواصلة كتابة " حديث عيسى بن هشام " في شباط من عام ١٩٠٢ ، فنشر ثلاثة فصول جديدة لكنه حذفها من الكتاب فيما بعد .

صدرت رواية المويلحي في كتاب لاول مرة في عام ١٩٠٧ . ثم اعيد طبعها في عام ١٩١٢ وطبعت للمرة الثالثة في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعها مرة رابعة في عام ١٩٢٧ بعد أن شذبها الكاتب واختصر اجزاء منها لتصلح للتدريس في المدارس بناء على توصية بذلك صدرت عن وزارة المعارف المصرية .

لقد كان الكاتب محمد المويلحي وثيق الصلة بالعقاد وبالشاعرين حافظ ابراهيم وأحمد الكاشف . وكان من الادباء الذين أسهموا في نشر التراث العربي . ففي عام ١٨٩٠ نشر محمد المويلحي عددا من الاعمال التراثية العربية منها " رسالة الصفح " لابى العلاء المعرى .

ولعل تعلق المويلحي بالتراث العربي كان السبب في موقفه المحافظ من قضية تطور الشعر العربي ، فهو في هذه المسألة ، من انصار الشعر القديم ، وهذا ما بيدو جليا في سلسلة من المقالات التي نشرها في جريدة " مصباح الشرق " والتي ينتقد فيها الشاعر أحمد شوقي الذى أعلن في مقدمة ديوانه الاول أنه سيتحول الى الكتابة في موضوعات معاصرة كتلك التي يكتب فيها الادباء الاوروبيون . وقد أعلن المويلحي في هذه المقالات ان تجربة شعراء الغرب لا تصلح لشعوب الشرق ولهذا فعلى الكاتب العربي ان ينهل الخبرة من الادب العربي القديم وحده .

رواية اجتماعية أم سلسلة من المقامات ؟

يستطيع المرء أن يتلمس بسهولة موقع محمد المويلحي الاجتماعي من خلال ما سبق أن ذكرناه عن حياته ونشاطه الصحفي والادبي . فكاتبنا كان واحدا من الذين

أسهموا فعليا في الثورة العرابية فتأثر مصيرهم الشخصي بنتائجها . وظهر هذا التأثر واضحا في أدبه الذى حمل سمات عامة مشتركة تنسحب على فترة ليست وجيزة في حياة الجهود الروائية القصصية .

لقد اثبتت الثورة العرابية عجز العوامل المحركة والعوامل المؤثرة في بنية المجتمع وتركيبه وعلاقاته عن زلزلة البناء الاجتماعي واقامة بناء آخر يتسم بسمات أخرى جديدة كل الجدة . فالتركيب الاجتماعي للقرن التاسع عشر بقي على حاله : قطاع واسع من المجتمع فيه الفلاح والعامل والتاجر الصغير يرزح تحت وطأة سلطة لا تنتمي قط الى هذا القطاع ولا تتعاطف معه ولا تحمل هما من هموم ابنائه ، بل تنتمي الى مصالحها الخاصة والى جباية الاموال بالحق وبالباطل من شارعرق أبناء هذا القطاع. وكذلك كان من شأن الاحتلال الانكليزى ان يحدث رد فعل عنيفا في نفوس المنورين حملهم فيما يتصل بالمجال الادبي على الدعوة الى احياء التراث العربي القديم . وهذا ما يمثله في الشعر البارودى في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم حافظ وشوقي في أوائل القرن العشرين . ولما كان التراث العربي القديم في القصة غير واضح المعالم ،وكان ممثلو المدرسة التنويرية المصرية بعيدين عن تقبل الاسلوب الروائي الغربي الذى اتبعه المنورون السوريون (الاسلوب التلغرافي) فقد كان الادب العربي في مصر ينتظر ، على حد تعبير المستشرق الفرنسي هنرى بيريس : " تحفة ترضي غلاة انصار الادب العربي القديم ودعاة التجديد العصرى في الوقت ذاته ، أى رواية لا تشوبها شائبة من حيث جمال الاسلوب ، رواية ترسم لوحة ساطعة للمجتمع المعاصر في سياق تطوره " (١) .

وهكذا كان ، فجاء كتاب محمد المويلحي " حديث عيسى بن هشام " ظاهرة جديدة وهامة في تطور الادب العربي الحديث ، جمعت جمعا عضويا بين العنصر الفني والعنصر الفلسفي الاجتماعي . ان الجمع بين هذين العنصرين سمة عامة في

---

(١) -عن كتاب " بحوث سوفيتية في الادب" موسكو ١٩٧٨ -ص : ١١٩

أدب المنورين جميعا . وهو عنده ، كما عند سائر المنورين ، نتيجة لطموح واع يحدده بقوله في مقدمة الكتاب : " وبعد فهذا الحديث (حديث عيسى بن هشام ـ المؤلف) وإن كان نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير فهو حقيقة مترجمة في ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة ، حاولنا ان نشرح به أخلاق أهل العصر وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها " (١) .

واذن ، فلا مجال لان ينكر الباحث وجود الجانب التعليمي فى الكتاب . بل ان هذا الجانب يطغى في اجزاء كثيرة منه على النواحي الفنية فيه ، مما يسبب للقارىء الحديث كثيرا جدا من الضيق ، ويدفع الناقد الحديث الى التردد في نسب هذا العمل الى نوع أدبي معين ، لا سيما الرواية .

ونحن لا نريد حتما الصاق " حديث عيسى بن هشام " بنوع أدبي محدد . ولكننا نرى من الضرورى ان نكشف بوضوح عن صفات الرواية التنويرية فيه وعن العناصر التقليدية التي تربطه بالمقامات ، أو العناصر الصحفية الّتي تربطه بالمقالات الصحفية التي كتبها سابقوه من المنورين .

ومما لا شك فيه ان المويلحي قد تأثر بكتاب المقالة الصحفية الساخرة الذين سبقوه أمثال يعقوب صنوع وعبد الله النديم . وهذا التأثر نابع ، في رأينا من وحدة المواقف السياسية والفلسفية التي انطلق منها المنورون في كتاباتهم . ولكن ، ثمة فارق جوهرى بين المقالات الصحفية الساخرة التي كانت تتناول قضايا الساعة وتخاطب الناس باللغة الدارجة المفهومة على نطاق واسع ، وبين كتاب المويلحي الذى لا يمكن ان يعد مقالات صحفية ساخرة لا يربط بينها سوى اسلوب التعبير ، على الرغم من أن الكتاب نشر اجزاء في جريدة " مصباح الشرق " ، فكتاب المويلحي أثر أدبى فني

---

(١) ـ " حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن " ـ ط ٢ ـ مصر ١٣٣٠ هـ ص : ٦ من المقدمة .

مكتوب باسلوب رفيع وبلغة عربية فصحى لا تشوبها شائبة ، وكل ذلك يذكرنا باسلوب المقامات .

ولقد أشار المويلحي اشارة صريحة الى الصلة بين كتابه وبين المقامات حين أطلق اسم عيسى بن هشام على الرواية في كتابه . ولعله كان يريد بذلك أن يؤكد امكانية استخدام الشكل القديم للتعبير عن قضايا معاصرة . والايمان بمثل هذه الامكانية لم يكن وقفا على المويلحي في ذلك العصر . فقد استخدم كثير من الكتاب المنورين المصريين هذا الاسلوب قبل المويلحي وبعده .(١)

غير ان " حديث عيسى بن هشام " يختلف عن المقامات في الهدف . فالمقامات تهدف ، قبل كل شيء الى تعليم اللغة العربية والعامل الاجتماعي فيها ليس سوى عنصر مساعد في تحقيق الهدف الاساسي . ثم ان المقامات لم تدرس الا باعتبارها وثائق لغوية غرقت فى تحف النحو والبديع ، أما عناصر القصة فيها فضئيلة لا تعدو وصفها لشخصية خيالية أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحيانا كما فى مقامات الحريرى . وتكاد تكون الفكاهة في المقامات خالية من عنصر الانتقاد والوعظ ولهذا العنصر الدور الاساسي في كتاب المويلحي ،كما سبق أن ذكرنا . أضف الى ذلك ،ان المويلحى اجتهد كثيرا في جعل السرد فى كتابه مترابطا ومقنعا ، فهو يرتب المشاهد في ترابط منطقي واضح وتعاقب زمني قد يبدو مفتعلا فى بعض الاحيان ولكن الترابط المنطقى والتعاقب الزمنى يجعلان الكتاب نتاجا موحدا متكاملا . أما المقامات المتسلسلة المعروفة في تراثنا العربي فلا تلتزم بالترابط المنطقي . مثال ذلك ما نجده في مقامات الحريرى من أن أبا زيد السروجي في مقامة الحريرى الرابعة يقوم برحلة مع ابنه الراشد ، ولكنه يقول في المقامة الخامسة انه لا ولد له ،وفى المقامة الثامنة يظهر الابن الراشد من جديد . أما في المقامتين التاسعة والعاشرة

---

(١) ـ نذكر على سبيل المثال لا الحصر : علي مبارك في كتابه "علم الدين" وحافظ ابراهيم في كتابه "ليالى سطيح" .

فنجد الابن طفلا صغيرا .

وإذا أضفنا الى ما تقدم ان الراوية في المقامات كان ذا دور سلبى في الغالب فهو يستمع الى كلام المحتال وجداله مع الخصم ويعجب ببلاغته ويستهجن تطرفاته ولا يشاطره اياها ، وأن الراوية فى كتاب المويلحي يقوم بدور أساسي في توضيح العادات العصرية والاكتشافات الجديدة والمصطلحات ، ويناقش ويشجب التعسف الاوروبى وفساد الموظفين ،وإذا أضفنا الى ذلك فروقا اخرى كثيرة لم نشر اليها خشية الاطالة ، لامكن أن نرى بوضوح ان المويلحي أجرى تغييرات هامة على تقاليد المقامات ، فجاء عمله منسجما مع كل متطلبات الرواية العربية في عصر التنوير .

ان " حديث عيسى بن هشام " رواية تنويرية انتقادية ساخرة هدفها الاساسى التوفيق بين حضارتنا الشرقية القديمة والحضارة الغربية عن طريق تنقية الصحيح من الزائف فى هاتين الحضارتين من خلال منظار الكاتب المنور محمد المويلحي نفسه الذى كان يحمل في ذاته آمال وأحلام الفئات المتوسطة والفقيرة من جماهير المدينة والريف ، تلك الامال والاحلام التي أدى اخفاق ثورة عرابي الى قهرها وكبتها وابقائها بعيدة عن التحقق الى حين .

وهذا الهدف الاساسي الذى ذكرناه هو الذى جعل المويلحي يختار لكتابه بنية الرحلة ، غير أن الرحلة في " الحديث " تختلف عن الرحلة في كتاب رفاعة الطهطاوى " تخليص الابريز " مثلا . لقد كانت رحلة الطهطاوى ترمي الى نقل العلوم ومظاهر الحضارة الغربية فاتخذت مجالها في الخارج ، أما رحلة المويلحي فكان هدفها النقد الاجتماعي والتوفيق بين الحضارتين ومن هنا انقسمت الى شقين :الاول رحلة داخلية تصور نواحي عديدة من الحياة في مصر أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، مسلطة على هذه النواحي تيارا متصلا من النقد ، والثاني رحلة خارجية يتعلم من خلالها بطلا الرواية كيف يجب ان يتعامل ابناء الشرق مع الحضارة الاوروبية .

احداث الروايــة :

تبدأ الرحلة الداخلية في الفصل الاول من كتاب المويلحى حين يظهر الباشـا التركي لعيسى بن هشام فى منامه وقد قام من القبر . فالباشا يحرص على الذهاب الى القلعة لتغيير ملابسه التي خرج بها من قبره . وحين يصل البطلان الى ساحة القلعة يقف الباشا ليقدم لمحمد علي وابنه ابراهيم ضروب المديح والثناء والخضوع ، وهـــو يطالب عيسى بن هشام بالاسراع معه فى التوجه الى البيت ليلبس ثيابه ويتقلد حسامه ويركب جواده ثم يعود الى القلعة فيلثم أذيال ولي النعـم الداورى الاعظم ، ويعترض طريق الباشا وصاحبه حمّار يصر على أن يفرض عليهما نفسه ويزعم أن الباشا طلب منـه أن يتبعهما ، وأنه تعطل لذلك ساعتين ، وأن عليهما اما الركوب ، واما دفع التعويض المناسب له ، ومن الطبيعي ان ينفعل الباشا ويتعجب من جرأة هذا الفلاح السفيــه عليه ، وهو الباشا التركى أحمد المنيلكي ناظر الجهادية الذى عاش بعقلية التركـي في عصر محمد علي ، ويجد نفسه مضطرا الى الاصطدام بالحمّار الذى يعيش فى آخـر القرن التاسع عشر وبدء القرن العشرين ولا يخشى الامراء والعظماء . ويؤدى الاصطدام بالحمّار الى تدخل البوليس . وتؤدى فوضى رجال البوليس الــى أن يصبـــح متهما بالتعدى على أحد جنود البوليس اثناء تأديته لوظيفته وذلك بالاضافة الــى ادعاء الحمّار عليه وينتهى الامر بالباشا الى الحبس ، ويقوده هذا الموقف بشكــل طبيعي الى النيابة ، فتدفع به هذه الى المحكمة الاهلية . ويجد الباشا نفسه مضطرا الى الاستعانة بمحام من المحامين . ولكن تعقد النظام القضائي يؤدى الى الحكـم على الباشا . وللتخلص من الحكم يتظلم الباشا الى لجنة المراقبة أولا ثم الى محكمـة الاستئناف ثانيا . ويتخلص الباشا من ورطته الاولى مع الحمّار ، ليقع فى ورطة ثانيـة مع المحامي الذى يطالب بأجره . وهنا تظهر حاجته الملحة الى المال ، هــذه الحاجة التي يحاول حلها بشتى الطرق ، فيتصل بحفيده ، وهو الفرد الباقي مـن اسرته ، ولكن هذا الحفيد يرده ردا غير جميل ، ويحاول الاتصال بمعارفه من كبـار رجال العصر الماضي فلا يظفر منهم بطائل ثم يستخلص الباشا البقية الباقية من وقف كان

له ، وبذلك يخرج من أزمته التي مر بها مع القطاع الاول للقضاء المدني الذى انتقل الى بيئتنا من الغرب ليدور في دائرة جديدة هى دائرة القضاء الشرعى التي يتعرض فيها لفنون الاستغلال على يد المحامي الشرعى وغلامه والى الفوضى والاستهتار فى المحاكم الشرعية . ثم ينتقل الكاتب بنا الى قطاعات المجتمع الاخرى بعد أن استعرض فيما تقدم النظام الادارى والقضائي . انه يترك قضية الباشا معلقة في المحكمة الشرعية ويطوف به على الطب والاطباء عارضا من خلال الفصول المتعاقبة مشاكل المدنية ومشاكل العمدة الذى يعد مثلا صادقا لاغنياء الريف بسذاجتهم ووقوعهم ضحية للاحتيال وتبذيرهم لاموالهم ولهفتهم على التقرب من الامراء والشخصيات المشهورة . ويقدم لنا المؤلف مغامرات العمدة مع الخليع الذى يستغله أسوأ استغلال والتاجر الذى يشارك في استغلاله والمرابي الذى يجهز عليه والغانية التى تستغفله فى مجموعة من فصول كتابه الممتعة . ودور الباشا وعيسى بن هشام فى هذه الفصول يقتصر على تتبع هذه المغامرات والتعليق عليها .

ثم ينتقل الكاتب ببطله من رحلتهما داخل المجتمع الى رحلة أخرى خارج حدود المجتمع ليكمل الهدف من كتابه . انه يطوف بالبطلين فى أرجاء باريس ، يتعرفان على متحفها وقصورها ، وحدائقها وأسواقها ويناقشان مع مفكر فرنسى صديق اشتراكى النزعة مظاهر الحضارة الغربية . وينتهى هذا القسم من " الحديث " الذى يحمل عنوان "المدنية الغربية " بعودة البطلين الى الوطن .

أبطال الرواية :

يمكن تقسيم ابطال " حديث عيسى بن هشام " الى مجموعتين - تضم الاولى الوعاظ وهم : الراوية عيسى بن هشام وصديقه (وهو رجل لا نجد له اسما في الكتاب) والحكيم الفرنسي (يظهر في رحلة البطلين الخارجية) والطبيب الذى عالج الباشا وعدد آخر من الاشخاص الثانويين . وهؤلاء الشخوص ليسوا أبطالا بالمعنى الكامل فهم لا يقومون بأفعال ولا يسهمون في الاحداث ولا فى تطوير الموضوع ، بل ان

وظيفتهم هى الادلاء بالمواعظ والاعراب عن آراء المؤلف بهذا الشأن أو ذاك .

وتضم المجموعة الثانية الشخوص الهزلية التي يفضحها الكتاب بكل شدة وبشكل مباشر . ومما يزيد في تعريتها وانتقادها تقويمات الكاتب لها على لسان شخوص المجموعة الاولى .

والشخوص الذين تضمهم المجموعة الثانية هم دعاة التقليد الاعمى والخضوع للغرب وخصوم التقدم المتحجرون الكسالى الذين يقدسون المعتقدات الجامدة ، ومن بين هؤلاء عدد كبير من موظفي المحاكم الاهلية العصرية والشرعية التقليدية ، وكذلك السماسرة والصيارفة والمحتالون والتجار الجهلة الذين يفكرون على النمط القديم والشباب العصريون الذين لم يأخذوا عن الحضارة الغربية الا عيوبها ، والشيخ الذى ينعت مؤيدى تعاليم محمد عبده بالشياطين والزنادقة ، والطبيبان ـ المصري والاوروبي ، اللذان يعالجان المرضى بطرق مختلفة ولكنهما لا يهتمان الا بالاجر ، والعلماء التقليديون القابعون في أسر افكار القرون الوسطى وكبراء المجتمع المتفرنجون الذين يقتلون الفراغ في النوادى وغيرهم كثير .

ان شخوص المويلحي الساخرة هي ، من حيث الاساس ، نماذج اجتماعية معينة وهذا ما يميز الاسلوب الساخر في " النمذجة " الادبية بعامة ، ولذا لم يحرص الكاتب على منح هذه الشخوص أسماء ، بل اكتفى بالاشارة الى انتمائها الاجتماعي أو مهنتها : الحمّار ، البوليس ، المحامي ، القاضي ، الطبيب ، التاجر ، الشيخ ، العمدة .... الخ .

ويجرى فضح الشخوص الساخرة ونقدها في الرواية من خلال تصرفاتها واقوالها ، ولذا لا يبدى الكاتب اهتماما ، الا فيما ندر ، بالمظاهر الخارجية الهزلية لابطاله . ولا نجد في شخوص المويلحي سمات فردية تميزها ، وليس لها طريقة خاصة في الكلام والتفكير والمشاعر . فحتى العمدة ، وهو اكمل الشخصيات من حيث التصوير الفني ، لا يبدو الا ثريا ريفيا يبحث عن الملذات في المدينة فيبدد ثروات الامة .

وفي الحالات النادرة ،التي يصف فيها المويلحي المظهر الخارجي للبطل ، لا يضفي عليه سمات فردية بل سمات مهنية عامة ، كقوله في وصف أحد موظفي العهد الجديد : " ... يسطع " طربوشه " احمرارا ويقلب طرفه ازورارا ،تلوح على وجهه مخايل الامارة ولا تنفك يده في رفع وخفض (للنظارة) وتشهد علبه سيماه بالتفنن في التدبير وتدل على قوة الدهاء والتفكير " (١) .

ان الصفة البارزة في الابطال السلبيين في رواية المويلحي هي الفراغ الروحي والاهتمام بالمصالح المادية . والشغل الشاغل لهذه المجموعة من الابطال هو سبل تحقيق المنافع والربح : الدور والاراضي والتجارة والصيرفة والخدمة في دوائر الدولة . والمال هو الهدف الاساسي الذي لا يستنكف الامراء " الاكارم " في سبيله عن تهديد اقاربهم بالوثائق الفاضحة . وفي هذا المجال يسوق المويلحي على ألسنة أبطاله آراءه المعادية للوضع الاجتماعي القائم كله فهو يقول عن الدرهم على لسان أحد المحامين مقوما مجتمعه المعاصر : " صار الدرهم أعز عند الاب من بنيه وعند الابن من أبيه " (٢) .

يستخدم المويلحي في تصوير شخوصه الهزلية المبالغة والمغالاة اللتين تساعدان على تصوير الظواهر الاجتماعية تصويرا ساطعا فثمة مبالغة مفرطة في عرض اخفاقات العمدة وهفواته الدالة على غبائه وخشونته . كذلك شملت المبالغة تصوير جميع الاشخاص الذين تسنى لعيسى بن هشام والباشا أن ياتقيا بهم ويستمعا الى أحاديثهم .

ويضع كاتب " الحديث " أبطاله الهزليين في وسط مرسوم بخطوط ساخرة ، نسوق ، مثالا على ذلك ، ما يقوله عيسى بن هشام في وصف دار المحامي الشرعي : " فدخلنا فوجدنا فيها حصيرا تغطى بالغبار والحصباء ، متكأ تعرى من الفرش والغطاء . وفي زاوية من زوايا الاركان سراج لا ينفذ نوره من تكاثف الدخان . وفي أعلى رفوف الرواق

---

(١) - " الحديث " - ص : ٦٦

(٢) - " الحديث " - ص : ٧٨

أحمال كتب وأوراق قام لها نسيج العناكب مقام الوقاية والتجليد . وألفقتها الرطوبة فحفظتها من التوزيع والتبديد ... (١) .

كما يلجأ المويلحي الى التوفيق الوهمي بين ظواهر متعارضة كليا ، فهو يصور ، مثلا ، قصر حفيد الباشا بمبالغة واضحة فيزعم انه " يزرى فى الحسن بقصور بغداد وغمدان " ، ثم ينقل القارئ نقلة مفاجئة الى وصف مبالغ فيه ايضا لجموع الدائنين المفلسين الذين خدعهم اصحاب القصر فاحتشدوا عند بوابته و " كأنهم أفراخ فى مخلب صقر . تعلو وجوههم قترة ، ترهقها غبرة ، وهم بين باك ومنتحب ، وصارخ مصطخب ... فاذا هم جميعا في يأس وقنوط ، وخيبة وحبوط " . (٢)

ولا يكتفى المويلحي بتوزيع شخوصه في المواقع التى يرسمها بلمسات ساخرة ، بل يرغمهم ، بين الحين والاخر ، على التورط فى مواقف مضحكة تتجلى فيها بسطوع صفاتهم المثيرة للضحك . نشير في هذا المجال الى مغامرات العمدة فى القاهرة وتصرفاته الخرقاء في المطعم والحانة والملهى والخداع المتواصل الذى يقع ضحيته ، والى خطوات الباشا الاولى بعد قيامه من القبر ولهجته الامرة في حديثه مع عيسى ابن هشام ونزاعه مع الحمار وحيرته وقنوطه في قسم البوليس وغير ذلك .

<u>الباشا :</u>

يشغل الباشا مكانة خاصة بين شخوص " الحديث " . انه يبدو في مطلع الرواية شخصية ساذجة هزلية تتورط في مواقف مضحكة بين الحين والحين بسبب آرائها المختلفة . ففى أول حديث للباشا مع عيسى بن هشام يبدى الاول استغرابه من أن الدور في القاهرة باتت تعرف بالارقام لا بأسماء اصحابها ، وأن الناس يستطيعون

---

(١) - " الحديث " - ص : ١١٨

(٢) - " الحديث " - ص : ١٣١

السير في الشوارع ليلا من دون كلمة سر . وعند ما صفع الباشا الحمّار اللجوج اعتبر نفسه محقا " فالفلاح لا يصلح جلده الا بجلده " وطالب بسجنه واستنكر دعواه بالمساواة ودهش دهشة شديدة لانهم اقتادوه نفسه الى قسم البوليس بدلا من الحمّار . ويتورط الباشا في حالات مثيرة للضحك بسبب عجزه عن فهم معانى الكلمات الجديدة . فعندما اقتيد في القسم الى ديوان " السوابق " ظن انهم سيعيدونه الى سابق عهده فحمد الله على ذلك . ولكن عيسى بن هشام أسرع يشرح له ان المقصود بالسوابق " ليس ذلك " وانما هو ديوان تقيد فيه سحنه المتهم وسيماه ، ويكشف فيه عما جنت يداه".(١)

غير ان الباشا ، على الرغم من أخطائه وهفواته ، يلاحظ عيوب المجتمع الجديد بعين نفاذة ، لا سيما التناقض بين الشعارات الجديدة والواقع الفعلى . فهو يدرك بعد ما رأى في قسم البوليس ، ان الحرية والمساواة موجودتان بالاقوال فقط . وهو يتصور ان يوم القيامة قد حل لكثرة ما يرى من أهوال وفساد في الذمم والضمائر . وتتناقص اخطاء الباشا " الساذج " كلما سار قدما في رحلته الداخلية ولاحظ المزيد من الامور " العجيبة " . وهو يتحول تدريجيا من موقف العاجز عن الفهم الى موقف الناقد المستاء . فالنظام القضائي المعقد فى مصر يبدو له شيئا أخرق وغير معقول . ويعلق على ذلك بقوله : " هل أصبح المصريون فرقا وأحزابا ، وقبائل وأفخاذا ، وأجناسا مختلفة وفئات غير مؤتلفة " (٢) . وهو يستاء استياء شديدا عندما يعلم أن حى " الاسماعيلية " الجميل في القاهرة لا يقطنه الا الاجانب ، ولا يصدق بأن الناس في هذا العصر لا يجتمعون في مجالس العلم ومحافل الادب ولا يقرؤون الا قليلا ، بل يفضلون ثمار التمدن المادى على القيم الروحية . ويغضب الباشا غضبا شديدا ، اذ يكتشف البؤس الروحى عند المشايخ وعلماء الدين ويعرب عن دهشته الشديدة من عدم فهم المصريين لضرر الملاهى ذات النمط الاوروبى ... الخ .

---

(١) - " الحديث " - ص : ٢٨

(٢) - " الحديث - ص : ٤٢

والباشا ،اذ يستمر في سؤال صديقه عن كل ما يصادفهما في رحلتهما ، يستحث هذا الصديق على الانتقاد . وهو لا يقصر انتقاده على عيوب الحضارة القادمة من الغرب ، بل ينتقد أيضا كل ما هو متحجر عتيق يعترض سبيل التقدم .

وهكذا يتحول الباشا من شخصية هزلية ساخرة في بداية الرواية الى واحد من الشخوص الوعاظ فيها .

ولعل المويلحي أراد لشخصية الباشا ان تجسد في رحلتها الطريق التي ينبغي ان تجتازها مصر في مواجهة المدنية الاوروبية ، أي أن تقوم تلك الحضارة بحس سليم وانطلاقا من مصالح الشعب فلا تقبل الا قيمها الحقة ، وتحتفظ ، في الوقت نفسه ، بالاصالة المصرية . أما الشخصية النقيضة للباشا في رواية المويلحي فهي شخصية العمدة الذي يرمز سلوكه في القاهرة الى طريق أخرى هي الطريق التي اجتازتها مصر بالفعل (برأي المويلحي) ، طريق الجمع بين الجهالة والغواية النابعة من عيوب المدنية الاوروبية " الجذابة " ، تلك الطريق المؤدية الى الانحطاط والدمار.

النقد الاجتماعي والافكار التنويرية :
في رواية المويلحي :

لقد اخضع المويلحي احداث روايته وشخوصها وبنيتها للهدف الاجتماعي الذي قصد اليه . ولقد حقق اسلوبه في العرض خطوة كبيرة الى الامام في تطور الرواية التنويرية والاقتراب بها من الرواية الفنية . فهو لم يعتمد في كتابه على الاسلوب العلمي التقريري الجاف الذي اتبعه المنورون الذين سبقوه الى هذا النوع من الكتابة بل لجأ الى الاسلوب القصصي التصويري الذي يعتمد تقديم الصور الحية والحوار الممتع .

غير أن الهدف الاساسي عند المويلحي ظل تنويريا . وحرصه على هذا الهدف كان أحد اسباب تهاونه في التركيز على قصة الباشا التي يجد المرء فيها وبسهولة

عددا من الهنات المنطقية . وما يبرز لنا حرص المويلحي على هدفه عناوين فصوله التي تعبر عن قطاعات المجتمع وطبقاته المختلفة .

ونحن ، لو تأملنا رواية المويلحي مليا لوجدناها تقوم أساسا على المقابلة بين الواقع وعقلية الباشا الذى قام من الاموات ليجد الدنيا تغييرت من حوله ، فماتت قيم جميلة كان ينبغي لها أن تظل حية ، وقامت قيم جديدة يشك كثيرا في استحقاقها للبقاء . ومن التصادم بين عقلية الباشا القديمة وعقلية معاصريه الجدد ينتج المويلحي نقده الاجتماعي .

فعن طريق تصارع الافكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين ، مثل المحامي والطبيب يوجه المؤلف نقده الشديد لمعايب البرجوازيين الكثيرة . ولكن نقده لهم يستهدف الاصلاح ، أى أنه يرى الابقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم . أما ارستقراطيو الحكم التركي واسنادهم من العلماء المتحجرين ، والمستعمرون الانجليز والاجانب بصفة عامة ، فيوجه اليهم المويلحي نقد تحطيم ، لانهم جميعا فى نظره الاعداء الذين يعوقون مصر الناهضة عن الحركة . فالمجموعة الاولى منهم تشد مصر الى ماض يجب ان تتخلص منه ، والاخرى تمنعها من التحرك الى المستقبل الذى تحلم به .

ففي الفصل المعنون ب " المحكمة الاهلية " يعيب عيسى بن هشام على علماء الشرع جمودهم ومعارضتهم للتقدم فيقول : انهم " لم ينتبهوا يوما الى ما تجرى به أحكام الزمن فى دورته ، ولم يفقهوا ان لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق احكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس ، بل ظلوا واقفين عند الحد الادنى . . . فكانوا سببا فى تهمة الشرع الحنيف بخلل الحكم . . . وقلة الغناء فيه لانصاف الناس . . . حسب ما تجدد به حالات الزمن . . . ومن هنا تولدت الحاجة الى انشاء المحاكم الاهلية بجانب المحاكم الشرعية " .

وفي الفصل المعنون بـ" محكمة الاستئناف " يوجه المحامي هجوما عنيفا ضد الامراء

والحكام (ممثلي الحكم التركي) على أساس انهم مستغلون يبتزون أموال الشعب ويمتصون دماءه ويلخص قضيته بقوله : " ان الدهر سلط المماليك على المصريين ينهبون أموالهم ويسلبون أقواتهم ، ثم سلطكم عليهم لسلب ما جمعوه ، ثم سلط عليكم أعقابكم فسلموا مجامع ذلك للاجانب يتمتعون به على أعين المصريين ، والمصريون أولى بالقليل منه ، وما دفع باعقابكم الى هذا الليان والتسليم الا ما ورثوه عنكم من الاحترام لشأن الاجنبى والاحتقار لجانب المصرى ، وانكم لم تكتفوا بأن تكونوا أربابا للمصريين حتى شاركتم معكم الاجنبي فى تلك الربوبية ، فغلبكم عليها واشرككم مع المصريين في العبودية وتشابهت الموالي بالعبيد " .

هذان الموقفان الفكريان ،ألوفان لدى المنورين الذين كانوا يمثلون فى مطلع هذا القرن مطامح البرجوازية الناشطة لتحطيم مجتمع الاقطاع والتخلف . والمويلحى لا يكتفي بالهدم ، بل يقدم قيما جديدة محل القيم القديمة ،ومن هذه القيم الايمان بالعمل ، فهو يقول على لسان المحامي في حديثه مع بطلي الرواية . انه من الضرورى ان يكون " لكل انسان آلة بينة من صناعة أو حرفة أو مهنة يحسن بها التعيش والارتزاق".

ومن هذه القيم الجديدة أيضا وجوب التمسك بالقانون والخضوع لا حكامه بدلا من التعالي عليه كما كان يفعل الامراء الا قطاعيون الذين كانوا يعدون انفسهم مصدر القانون .

ومنها ايضا الايمان بالعلم الحديث الذى يمثله الطبيب الذى عالج الباشا وخلصه من بعض مجرمى الاطباء ، ويمثله كذلك المعمل الذى ذهب اليه الباشا وعيسى ابن هشام فرأيا فيه ملايين الميكروبات تسبح في نقطة من الماء تحت عدسة المجهر .

ولعل صورة البرنامج التنويرى الشامل تكتمل بالحديث الذى يدور بين الحكيم الفرنسي وبطلي الرواية ، حيث يقول هذا المفكر الاشتراكي مخاطبا الباشا وعيسى ابن هشام والشرق كله : " لهذه المدنية (يعني المدنية الغربية) الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوىء ، فلا تغمطوها حقها ... وخذوا منها

معشر الشرقيين ، ما ينفعكم . . . واتركوا ما يضركم . . . واعملوا على الاستفادة من جليل صناعتها وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشره المستعمرين وانقلوا محاسن الغرب الى الشرق وتمسكوا بفضائل أخلاقكم " .

الخاتمــــة :

لقد كان " حديث عيسى بن هشام " عملا أدبيا جديدا في تاريخ الادب العربي الحديث ، فصيغة المقامة الكلاسيكية ، التي استخدمها الكاتب ، كانت خالية من مجموعة من الجوانب التقليدية في الموضوع والبنية على حد سواء . ان كتاب المويلحي يمتاز من المقامات بترابطه المنطقي ووظائف ابطاله الرئيسيين والثانويين الذين كانوا يزيحون الابطال الرئيسيين أحيانا الى المرتبة الثانية .

يرى بعض الباحثين ان المويلحي احتفظ بواحد من المبادىء الفنية الاساسية في المقامة هو اصطلاحية الموضوع وطريقة التصوير . ولكن هذا المبدأ ،الذى لا نشك في وجوده في المقامة ، هو واحد من المبادىء الفنية الاساسية فى الرواية التنويرية أيضا . ان أبطال المويلحي يجسدون نماذج اجتماعية بكل ما يلازمها من مناقب وعيوب . وهم ، فى الوقت نفسه ،أبواق الكاتب ، يقول على لسانهم ما يريد فيجعلهم يفضحون افعالهم بأقوالهم ويعبرون عن تأملاتهم الفلسفية الوعظية أو ينتقدون الانظمة القائمة ، وهذا ما يجعل صور هؤلاء الابطال صورا غير متفردة ويفقدها أصالة التصوير الفنى الواقعي التى يطالب بها الدارسون المعاصرون . ولكن هذه الصور تتلاءم تماما ومبادىء التصوير الفني في عصر التنوير .

ان نجاح " حديث عيسى بن هشام " على الصعيد الادبى العام في عصرها لا يكمن في استخدام الكاتب لشكل المقامة ، فقد سدد الكتاب ضربة قاضية الى المقامات موكدا محدودية امكاناتها فى التصوير الفنى . ولكن نجاحه يكمن فى تجسيده لحياة مصر الاجتماعية فى جميع مظاهرها تصويرا شجاعا وصريحا وصادقا وواضحا،لقد بلغ المويلحي في هذا التصوير مستوى من العنف والصدق يذكرنا ببلزاك وفلوبير ، وكشف

من خلال روايته عن الملامح الرئيسية فى وجه مصر كما تريده الطبقة الوسطى الناهضة التي كان مقدرا لها فى السنوات التالية ان تثور فى سبيل الاهداف التى حددها المويلحي فى كتابه ، وأن تشتبك مع الحكم التركي وممثلى الاقطاع المصرى الذين خلفهم المستعمرون الانجليز فى سلسلة من المعارك حققت مكاسب جزئية لهذه الطبقة في مصر .

الفصل الخامس

الروايـــــــــة التنويـــــــرية

على أبـــواب مرحلة جديـدة

تمهيـد :

ولد محمد حسين هيكل فى اسرة برجوازية ريفية فى عام ١٨٨٨ . تخرج مـن المدرسة الخديوية ثم درس الحقوق فى القاهرة (١٩٠٥ - ١٩٠٩) والاقتصـاد السياسي في جامعة السوربون فى باريس حيث نال شهادة الدكتوراه منها فـى عـام ١٩١٢ . مارس الكاتب مهنة المحاماة بعد عودته الى الوطن ودرس الحقوق في جامعة القاهرة .

اهتم هيكل بالسياسة واشترك فى تأسيس حزب الاحرار الدستوريين وشغل مناصب وزارية وكان رئيسا لحزبه بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٥٢ وعضوا فى المجلس الاستشارى بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٥٠ .

عاش الكاتب في عزلة شديدة في اثناء وجوده في باريس . وفي هذه العزلة بـدأ بكتابة روايته " زينب " أو " مناظر واخلاق ريفية " التي ظهرت على شكل كتاب فى النصف الثاني من عام ١٩١٤ . ويعد الدارسون هذه الرواية أول رواية فنية عربية .

لقد صدرت رواية " زينب " فى أول طبعة من دون أن تحمل اسم مؤلفها الـذى خشي أمرين ،أولهما : أن يتوهم الناس تطابقا بينها وبين حياته الشخصية وثانيهمـا : ان تؤثر الرواية على سمعته كمحام، ولم تلق الرواية فى عام ظهورها صدى نقديا واسعـا ، اذ لا نجد سوى مقالتين نقديتين عنها .

أسس محمد حسين هيكل جريدة " السياسة اليومية في عام ١٩٢٢ وفى عام ١٩٢٦ أصدر الى جانب الجريدة اليومية ملحقا اسبوعيا ادبيا هو " السياسة الاسبوعية" وفى عام ١٩٢٩ أعاد هيكل طباعة روايته " زينب " وقد حملت الرواية فى هذه المرة اسمه الذى أصبح مشهورا في عالم الادب .

كان هيكل بين عامي ١٩١٣ و ١٩٢٩ يسعى الى صياغة نظريته في تميز الشخصية المصرية ، فكتب عددا كبيرا من المقالات التى تتغنى بالامة المصرية والشخصية المصرية جمعها في كتاب فيما بعد .

ولكن تحولا طرأ على تفكير محمد حسين هيكل بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٣ فتخلى عن مصريته واتجه نحو الاسلام . ويتزامن هذا الانقلاب فى أفكار هيكل مع هبوط اهتمامه بالعلوم والمدنية الاوروبية .

والكاتب في هذه المرحلة يبتعد عن افكار اساتذته السابقين أمثال تين ورينان ويتسلح بنظرية بيرغسون التى تقول بعجز العلم عن تقديم جواب عن مسألة العلاقة بين الفرد والمجتمع والكون . وهو يؤلف فى هذه الفترة كتابه " حياة محمد " (القاهرة ـ ١٩٣٥) الذى أراده في البداية ان يكون تعليقا نقديا على كتاب أى . د يرمانغام " حياة محمد ـ باريس ١٩٢٩ " . ولكن التعليق النقدى تنامى فأصبح كتابا ضخما (استمر هيكل فى كتابته من شباط عام ١٩٣٢ الى آب عام ١٩٣٤) . ان كتاب محمد حسين هيكل " حياة محمد " معروف على نطاق واسع في العالم الاسلامي وقد صدرت الطبعة العاشرة منه فى عام ١٩٦٩ .

أصدر محمد حسين هيكل روايته الثانية " هكذا خلقت " فى عام ١٩٥٥ ، أى قبل وفاته بعام واحد . وبطلة هذه الرواية برجوازية قاهرية لا تجد الهدوء والسكينة الا من خلال اقرارها بالايمان ورابطة الدم . ان هيكل فى هذه الرواية ، كما فى أعماله الاخرى ، يضع روحانية الشرق في مواجهة مادية أوروبا .

رواية " زينب " :

تقع رواية " زينب " على عتبة مرحلة جديدة من مراحل تطور المسيرة الروائية العربية . وهذا أمر سنتوقف عنده فيما بعد . ولكن ما نود أن نذكر به الان هو زمن ظهور هذه الرواية .

لقد ظهرت رواية هيكل في لحظة حرجة من لحظات التاريخ العربي الحديث . فرياح الحرب العالمية الاولى تهب هوجا فتلفح البلدان العربية بنارها وتدفعها الى أتونها . وأصداء الرواية التنويرية تخفت فلا تبلغ أسماع الناس المنغمسين الان في مشكلات جديدة ، الطارحين قضايا جديدة لم يكونوا يطرحونها من قبل . ولم يبق التنوير الهدف الوحيد لكتاب الرواية ،بل قامت نوازع داخلية في نفوسهم تسوقهم الى خلق أعمالهم الروائية . ولقد تفوقت هذه النوازع الداخلية على دوافع الوعظ والارشاد ونشر المعرفة بشتى جوانب العلم والحضارة والتاريخ فجاءت أعمالهم نتيجة لقلق فني داخلي يدفعهم الى التعبير عن ذواتهم بصدق وحرارة وتدفق .

وهكذا ظهرت رواية محمد حسين هيكل ترجمة صادقة لعصرها . لقد كتب هيكل " زينب " بدافع الحنين الى وطن يؤرقه الشوق اليه ويطمح في تمجيده والتغني بسماته . ومهما تكن الاسباب التى دفعته الى اخفاء اسمه في الطبعة الاولى للكتاب ، فان للقب " مصرى فلاح " الذى ذيل به الرواية دلالة على شدة الارتباط بالوطن والتغني بالشخصية الوطنية . والمؤلف نفسه يشرح لنا ذلك بقوله في مقدمة الرواية :
أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا له يتقدم به للجمهور ،يتيه به ،ويطالب الغير باجلاله واحترامه " (١) .

لقد اقترن ميلاد الرواية في مصر باحساس عظيم بالشخصية الوطنية وبالتأكيد على

---

(١) - زينب : محمد حسين هيكل . كتاب الهلال . القاهرة . العدد : ٢٢ الصفحه : ٩

الحرية الفردية للمواطن الانسان ، فحملت للناس ما كان هاجس حياتهم .

يستهل هيكل روايته بالاهداء ، فيهديها الى مصر التى يرى فيها " طبيعة هادئة متشابهة لذيذة . . . الى بلاد بها ولها عشت وأموت . . . الى مهبط وحي الشعر والحكمة أول الازل . " .

ويهديها كذلك الى أخته . . . أول من أحب من شباب مصر . بعد هذا الاهداء القصير يكتب هيكل مقدمة ثم تتوالى فصول الرواية الثلاثة (الفصل الاول في ثمانية أجزاء والفصل الثاني فى سبعة أجزاء والفصل الثالث والاخير في خمسة أجزاء) . وليس لهذا التقسيم من غرض ظاهر وانما هو قلم يسيل فى ذكريات وحنين فيوسع في الوصف وقد يكرر في المواقف ،بل قد يحشو ما طاب له الحشو.

أحداث الرواية :

لعلنا نجد أفضل تلخيص لاحداث " زينب " فى رسالة حامد (أحد الشخوص الاساسيين في الرواية) الى أبيه وأمه والى اخوته وأهله : " . . . من أيام مضت . . كشفت عن نفسى لشيخ سوء ، من مشايخ الطرق . . . اعتقدت أن أجد فيما يدعيه من القدسية ما يريح ضميرى . . . فلم أزد الاعناء وألما . . وها أفتح قلبى لكم أنتم اليوم . . . . . . من سنتين مضتا أحسست كأن صوتا دائبا فى قلبي يحدثنى عن الحب ولذته ويصور لي جناته . . وأظهر لى أن حياة لا حب فيها حياة باهتة لا قيمة لها . . وأخيرا فى ركن هناك . . كأن فتاة واقفة حيرى هى الاخرى . . ثم حدقت بها . . فاذا هى ابنة عم لى قذف بها القضاء . . . وكنت كلما رحت الى عالم الخيال نضدت لها معى فيه آمال الهناء ومددت لها بسط السعادة . . . وبينما أنا في بلدنا الصغيرة بين العمال والعاملات ، قابلتنى ريفية منهن كأنما أرسلت بها السماء فى وقت صفوها الى الارض رسول حب . . وهل رأيت فى حياتى كعينيها تقوس فوقهما حاجبان أشد نفاذا من السهم . . وعلى صدرها ثديان يوحيان رغما عن الثوب الذى يسترهما بكل ما تكنه الفتاة في ثدييها من الشباب والرغبة . . وخصر رقيق فوق ارداف

تزين عبل ساقيها . . . ومع ذلك نظرات تشف عن قلب طاهر مىء حبا . . فأخـــذ بعيني جمالها . . وودت أن أجدها لجانبى كل ساعة ، بل وددت أن آخذهـــا لنفسي وأن أجعلها موضع سرورى ، وبقى اعجابى بها يزداد يوما عن يوم ، فبــدل أن كنت أذهب للمزارع بطريق المصادفة ،أحسست بعدها كأن شيئا يدفعني نحوهـا والى حيث توجد تلك الفتاة . .

الا أن الاحساس الذى أحسست به لابنة عمى وكنت أسميه الحب ، لم يكن يجـرى فى صدرى لهذه الفتاة . . وكان منتهى ما أريد منها أن أجدها الى جانبى فأمسك بيدها أو أقبلها أو أضمها لصدرى ،واذا ما رجعت الى البلد واختلطت باخوتى وأهلي نسيت ذلك ونسيت كل شىء مثله . . . . ثم جاءت الايام بابنة عمى فأنسانى مجيئهـا المزارع والعاملات ، وبقيت أحتال لاجد ساعة أكون أنا واباها وحيدين . . . . كـان أكبر أمانى من يوم فكرت فى الحب ومن ساعة عثرت على ابنة عمى أن أتزوج بها . . . . أقبل الربيع ، فنبه قلبى من غفلته ،وذكرت ريفيتى ،التى تزوجت أيام الشتاء ،فتمنيـت لها الهناء ، ثم راجعنى ذكر ابنة عمى ، وصرت لا اعرف غيرها ،ولا أحب الا هى . . . ففكرت أن أقابلها ،وتبادلنا كلمات جاءت بعدها الساعة التى نرجو ، ولكنها كانت أشد الساعات صمتا في جوف الليل الاخرس ، وتزوجت ابنة عمي هي الاخرى ، وأرسلت لـي ورقة تودعني بها ، فتملكني حزن كبير . . . . ولما لم يبق سبيل لرؤيـة شعاع من نور الامل يخرق هذه الظلمات ، بدأت أيأس من الحياة . .

. . جاء الى بلدنا الشيخ مسعود . . شيخ الطريق . . . وقلت في سرى : لئن كان هذا الرجل يخفف الهموم . . لاكونن أول تابع له . . . وأخبرته بمجمل حالي . . فأقرأني بعده الكلمات التي يقرؤها كل من يأخذ عليه عهدا . . وخرجت من عنـده مسرورا . . . ولكن لم تكد تطوح شمس النهار حتى ضاعف هذا العمل بقية آلامي علـي وأحياها لاني أحسست بالجناية التي ارتكبت . . وبعد أيام جئت هنا الى العاصمة . . . وليقدر أى انسان مقدار ما يخالط نفس شاب من سني حين يجد أنه أسقط في يده فـي كل ما أراد . . سواء في ابنة عمه أو العاملة الفلاحة أو كل ما يسلي القلب . . ليقـدر

كم تكون حال هذا الشاب التعس وعلى أى شوك تتقلب نفسه . . . . فأعطت ذهني قصد أن أقف على دقائق حبي واخفاقي فيه . . . . وأول ما سألت نفسي : لم أحببت ابنة عمي ؟ . . . . ووردت هذه الافكار الى نفسي ولم أستطع معها أن أجيب بشيء على سؤالي . . . فانتقلت أريد أن أعلم أى شيء كان ذلك الاحساس الذى شعرت به نحو الفلاحة الجميلة التي أخذت بناظرى وملكت جوارحي فجعلتني أهاجر الى حيث تقيم لا متع النفس بمشاهدتها والحديث معها ومصاحبتها ساعة رجوعها الى الدار ليت شعرى هل كان ذلك هو الاخر حبا مني لها ؟ أو أنها صيحة الجيل المقبل في أحشاء جبلنا الحاضر يريد أن يخرج الى الوجود ؟ . . . .

. . . . . نعم كانت كل غايتي أن أحادث تلك العاملة وأكون معها وحيدين أو أن أقبلها . ولكن لم كل هذا ؟ وأية نتيجة بعده كنت أبغي ؟ أليس أن أبلغ أكثر من هذا فأقع في أحبولة الطبيعة وأصل بخداع نفسي ومراوغتها الى تخليد النوع وتحسينه نعم هو هذا . انها فتاة بديعة الخلق والتكوين قوية الجسم . . يفوح منها شذا الشباب . . فالابن الذى ينتج من بيننا لا بد أن يجمع هذه الصفات ويضيف اليها غيرها ويرقى بالجمعية الانسانية درجة في سلم التقدم . . . . هنا جاءتني الرعشة وشعرت كأن كل وجودى يصرخ في وجه عقلي يريد أن يقف عند حدوده : كفى من هذه الفلسفة التي يقذفنا بها مفكرو الافرنج الالمان . ولنبق عند ما خلفه لنا آباؤنا لنسير فيه بالخطا المتمهلة التي تضمن معها ثباته : هل تريد أن أخرق سياج القانون والعادة وأستمع لهوى نفسي وأتبع في الحياة العملية ما توحي به النظريات ، والاولى مرتبة من قبل متبعة . . والثانية لا تزال في حيز الفكر ؟ . . رغما من هذه الصيحة فان عقلي انتصر على اعتقاداتي التي كسبت من التربية والوسط . . وراح يفكر حرا مطلقا ضاحكا من الاشياء التي تحدوقه . . . . وفي الوقت عينه استلفته الى مسألة كان فكر فيها قديما ، مسألة الزواج والعائلة . . . . والواقع أن هذه المسألة شغلتني طويلا ، أى من أيام جاءني الشباب . . وبدأت أفكر فيمن أحب . وكان من أشد ما ساعد هذا التفكير الوسط الذى عشت فيه والذى يرى كل صلة بين الرجل المرأة فيما عدا الزواج أو ما ينتج الزواج صلة خسيسة سافلة . لتكن أيا تكون ، لتكن حبا طاهرا أو مجرد

صداقة أو اعجابا فهي ما دامت خارجة عن دائرة الزواج وما يستتبعه .. مقرونة بفكرة سيئة من الناس .... ساعدني ذلك الوسط لان فساده ظاهر . من السهل اكتشافه خصوصا اذا كان الناظر فيه مثلي يومئذ من جماعة الذين يحتقرون الصلات التناسلية بين الرجل والمرأة ... انما يجرى الناس وراء الزواج لقضاء مطامعهم الشهوانية الصرفة .

أما هذه المرة الاخيرة فكان تفكيرى غير هذا حيث أخرجته من أن يكون نظريا صرفا ليطابق العالم الخارجي ويسير فيه .. الكون عجلة تدور لا ندرى أين أولها . وكل نقطة في المحيط ليست الا جزءا تكميليا في هذه العجلة .. كذلك ليس الجيل الحاضر الا تكميليا في محيط الكون الازلي الخالد لا نعرف متى ابتدأ ، ولا نتصور كيف ينتهي .. من أجل الوصول الى هذا الخلود ركبت في طبيعة الانسان كما ركب في طبيعة كل حيوان آخر . بل في أصل كل موجود .. عملية التوالد .. ودفعته لها القدرة القاهرة السائر على نظامها كوننا . من أجل هذا رتبها الناس على الشكل الذى يحفظون به مصالحهم الشخصية كما أنهم يقدمون به للطبيعة غرضها الاول من تخليد النوع . وأحسب العائلة كانت في الايام القديمة أكثر قياما بواجبها نحو الفرد ونحو المجموع مما هي اليوم ...

ولذا ترى الشخص أول ما يطلب من الفتاة أن تكون مقبولة الطعم عنده .. ثم أن تكون ولودا .. وذات نتاج حسن .. فان لم يكن هناك موضع للاختبار . وقعت النفس على أول من تجد من الاشخاص الذين يقفون معها على سلم واحد من طبقات الجمعية (المجتمع) . وذلك لان ما أصبح بين الطبقات من الفروق صار فظيعا لدرجة أن يعد الكثيرون من دونهم .. من جنس أحط .. ومن فوقهم .. من جنس أرقى . هذه كانت حالتي في اختيار ابنة عمي ... اني اليوم أحس بأن بين الطبقات المختلفة فواصل صعبة الاجتياز .. اللهم الا اذا أردنا أن نتخذ من هذه الطبقات محلا للهونا . هناك نلتصق جسما ونكون واياهم على مستوى واحد فيما نعمل .. ثم نحن مع هذا وفي هذه اللحظة نحتقرهم دائما .

.... بعد أن وصلت الى هذا الحد من التفكير . تجلى أمامي أنه لا ابنة عمي ولا صاحبتي الفلاحة .. كانت تنفع زوجة أو محبوبة لي .. وان تكن الثانية أحق من الاولى .. لانها حازت اعجابي ، وكانت موضع اختيارى .. ولذا يجب أن أبحث عن غيرهما .. يجب من أجل أن أعثر على هذا المحبوب أن أذر ورائي كل شيء وأهيم حتى آجده .. وبذلك يمكنني أن أعيش سعيدا ... فاما بلغت غايتي ووجدت المحبوب الذى يسعدني وأرجع به يوما ما بين يدى لنعيش جميعا مع أبي وأمي ... واما لم أجده فأرفض الحياة رفض النواة غير آسف عليها .. لان الحياة التي لا تحوى السعادة لشخصينا أولى بها أن ترفض .

بنية الرواية وأبطالها : (١)

يستطيع المرء ان يستشف مما ذكرناه حتى الان أن هيكل سعى في عمله الروائي الى التوفيق بين عدد من الاهداف . انه يريد أولا : أن يعبر عن حقيقة الشخصية المصرية وأصالتها ، ويريد ثانيا : أن يعبر عن مشكلته الذاتية ، ويريد أخيرا : أن يعبر عن بؤس الحياة في المجتمع الريفي الذى ينكر حاجات القلب البشرى ويقف منه موقفا متزمتا . وقد أثر ذلك كله في بنية الرواية فبدت ناجحة متماسكة حيث استطاع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، وبدت مفككة ضعيفة حيث احتفظ كل محور من هذه المحاور بوجوده المستقل مجسدا عجز الكاتب عن التوفيق بينها جميعا .

وصف الطبيعة :

واكثر هذه المحاور استقلالا عن الرواية هو وصف هيكل للطبيعة اذ كان حريصا على وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا ، وعلى أن

(١) - اعتمدت في هذا الجزء من الدراسة على كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر " تطور الرواية العربية الحديثة "

يكون وصفه للريف جميلا وشاعريا ، ولما كان جو الرواية في أغلبه حزينا بائسا ، فان وصف الطبيعة في رواية هيكل لا يتلاءم مع الطابع العام لروايته ، ولا يمهد الجو لشخصياته واحداثه ، بل انه على العكس بيد و متنافرا مع جو الرواية وأحداثها ، حتى انه لبيد و اشبه " بد يكور " بهيج لمسرحية محزنة ، ولا نكاد نحس بجمال الطبيعة كما يصورها هيكل الا اذا نظرنا لوصفه للريف مفصولا عن جو روايته ، كما أن رغبته المستمرة في التعبير عن جمال الطبيعة تحتفظ لها بصورة ثابتة لا تتغير على طول الرواية ، ولذلك كان د ورها في الرواية مقتصرا على د ور العزاء الذى تقد مه للشخصيات حينما يلجؤون اليها فيجد ون في شموخها وعظمتها عزاء عن بؤسهم ، ويبد و المؤلف أكثر حرصا على الطبيعة منه على جو روايته ، فالشخصيات الحزينة البائسة حين تعيش مع الطبيعة تتنازل عن بؤسها وآلامها ، وهذه النظرة وان كانت تتفق مع تصور المؤلف نفسه ورغبته فانها لا تمثل الصدق الفني . يقول هيكل واصفا سعادة الفلاحين في لقائهم مع الطبيعة : " في هاته الليالي الساهرة ، هاته الليالي البديعة يموج في جوها نسيم الصيف البليل وتتلألأ في سمائها الكواكب اللامعة ، يقوم جماعة من الفلاحين فيعتاضون بها عما يناله المترفون من أسفارهم الى أجمل بقاع الارض ، وعن د شرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلؤهم بحراسته . وفي جوف الظلمة الصامت الاميين يرسلون بآمالهم وأمانيهم ويحمل هواؤها الحلو أغانيهم على جناحه ويملأبها بين السموات والأرض في هاته الليالي تجد الكواعب من بنيات الفلاحين مسرح آمالهن ، وتجد القوية المتفوقة منهن السبيل الى الظهور حيث تسبق الاخرين وتضطرهم بذلك للاسراع وراءها ، حتى هذه الطوائف الفقيرة أحوج الناس الى التعاون تعمل المنافسة في نفوسهم ، وتسوقهم بذلك للجد والعمل ، ولكنها الطبيعة تريد أن تستعبد الانسان وتستغله لتزيد الكون حركة وسيرا " (1) . والمؤلف في هذا الموقف وأمثاله يفرض تصوره للطبيعة على شخصيات أبطاله وواقعهم وهو يكشف في الاسم الاول الذى أعطاه لروايته عن الموضوعات الثلاثة التي يحاول معالجتها في روايته ، فهي الى جانب تصويرها

---

(1) - زينب ص ١٧- ١٨ .

لحيرته وضياعه كما يتمثل في شخصية حامد تقدم لنا مناظر ، وأخلاق ريفية ، ويفترق النقاد في حكمهم على موقف هيكل من الطبيعة فبعضهم كالدكتور علي الراعي يحكم على وصف هيكل لها بأنه : " جامد وشكلي وحافل بالافكار " (١) . وبعضهم الاخر كالاستاذ يحيى حقي يتحمس له ويدافع عنه ضد من يتهمه من النقاد فيقول : " وهذه النغمة الشاعرية تجدها أيضا في وصف الطبيعة فكل مظاهرها في القرية جميل حتى نهار الصيف المحرق لا يعد شيئا ثقيلا اذا قيس الى صفاء لياليه ورقة نسيمها .... قد ألح هيكل الحاحا شديدا في التغني بجمال الليل في الصيف ، وقد عاب بعض النقاد على هيكل أنه دس وصف الطبيعة بين أحداث القصة دسا مفتعلا ... وهي تهمة باطلة ، فليست الطبيعة في قصة هيكل عنصرا ثانويا ،كأن عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها كما يريد لها بعض المذاهب الحديثة في النقد ، بل هي عنصر قائم بذاته ، يلعب فيها الدور الاول ، هو الذى يتناول القصة كلها - أشخاصها وحوادثها في قبضة يده ... ان مرد هذه النغمة الشاعرية هو كما رأيت أن هيكل كتبها في الغربة ، وفي قلبه حنين للوطن " (٢) . وبرغم الخلاف بين النقاد في مدى أهمية وصف هيكل لطبيعة الريف وقيمته ، فانهم يلتقون في أن هذا الوصف لا يرتبط ارتباطا كبيرا بأحداث الرواية ، وأنه يحتفظ بوجهه المستقل عن أى عنصر آخر من عناصرها .

وفي تحليلنا للشخصيتين الرئيسيتين في الرواية ،وهما شخصية حامد ، وزينب سنبين الى أى مدى يلتقي العنصران الاخران ، وهما ضياع : " حامد " وقلقه من ناحية ومأساة زينب من ناحية أخرى .

---

(١) - مجلة المجلة . العدد ٥٦ . سبتمبر ١٩٦١

(٢) - فجر القصة المصرية ص ٤٧ - ٤٨ .

شخصية حامد :

ينبع قلق " حامد " في الرواية من عجزه عن تحقيق عاطفة الحب التي تهفو اليها نفسه ، وذلك لما تكِنّه النفس المصرية للحب من الاستهزاء على حد تعبير المؤلف: " تلك النفس القاسية التي تنظر لكل جمال في الوجود ساخرة ، لانها لا تفهم منه شيئا ، وتحسب أن الحياة الجد هي التي يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح، وكأن الوجود لم يكن الا (طاحونا) نقطع فيه أعمارنا لاهثين لغوبا ونصبا ، مغمضين أعيننا عن كل حسن ..." (١) . وحامد يمثل في الرواية شخصية المؤلف ، ويلتقي معه في أنه ابن مالك ثرى ، يعيش فترة كبيرة من حياته في المدينة لاكمال تعليمه ، ويتردد على القرية حيث تعيش أسرته في اجازاته ، وهو يحاول تحقيق لهفته الى الحب من خلال علاقته بابنة عمه " عزيزة " المخطوبة له من صغره ، والتي تحتل صورتها عالم خياله وأحلامه : " وطالت به هذه الامال التي تجيء الى رؤوس الشبان في أول شبابهم . وراح في أحلام لذيذة صور لنفسه فيها كل ما يشاء ، ورتب الحياة التي سيكون فيها مع عزيزة دائما جنبا الى جنب . ولكن التقاليد تحول بينه وبين " عزيزة" ، وتمنع علاقتهما من أن تأخذ أى صورة ايجابية بحيث تظل العلاقة بينهما جميلة ما دامت في مستوى الحلم ، فاذا التقيا على مستوى الواقع جعلت التقاليد من لقائهما واقعا كريها ، فعزيزة تأتي بين أهلها لزيارة أسرة " حامد " في قريته ، وبالرغم من مظهر سلوكها المتحرر الذى لا يمنعها من ركوب حصان في طرقات القرية ، الا أن لقاء " حامد " لها بين أهلها يجعل من هذا اللقاء جحيما ، فهو يذهب أول مرة لزيارتها فيحس من حديث أهلها بالضيق والاختناق فيهرب الى الطبيعة ويتمنى أن تأتي عزيزة للقائه هناك " (٢) . وفي اليوم التالي تتكرر نفس المأساة : " ذهب ذلك اليوم الثاني ووجد الاشخاص هم هم ، لم يزد عليهم أحد ، ويحكون حكاياتهم على طريقة الامس . أما هو فأحس في ذلك اليوم كأن نفسه تثور ، وحواسه كلها تأخذها

---

(١) زينب ص ١١٩ .

(٢) زينب ص ١١٥ .

الرعدة حتى لكادت تبدو عليه علائم القلق ، فلم يتمهل أن انصرف بحجة أكثر وهنا من حجته بالامس ، وخرج هائما الى المزارع يسير على غير انتظام فيتمهل أحيانا ، حتى ليكاد يقف في سيره ، ثم يسرع ، ثم يتمهل ، وكأنه يريد أن يرجع على أعقابه" (١).

ومن الطبيعي أن تكون الوسيلة الوحيدة الباقية أمام " حامد " ليتصل بحبيبته عزيزة ، هي تبادل الرسائل معها ، ويسيطر تفكير المؤلف نفسه على هذه الرسائل التي يعالج فيها الحبيبان مشكلة المرأة ، وذلك برغم ما في تصرفاتهما من سذاجة ، وفي خطاب من هذه الخطابات تعلن عزيزة لحامد عن زواجها من زوج فرضه عليها أهلها ، ويستسلم الحبيبان للامر الواقع بلا مقاومة على الاطلاق ، وكما حالت التقاليد بين حامد وبين عزيزة ، فقد حالت بينه وبين زينب ، الفتاة الريفية التي تمثل الطبيعة في جمالها وحيويتها ، والعلاقة بين حامد وزينب هي الرابطة التي تربط بين قصتين منفصلتين في الرواية تلتقيان فترة من الزمن ، ثم تنفصلان لتسير كل قصة منهما في طريقها ، وعلاقة حامد بزينب لا تكشف لنا عن قسوة التقاليد أو البيئة ، وذلك لان زينب العاملة الفقيرة لا تتأبى على حامد ، بل انها تكن له أعظم التقدير " وفي لحظة غطت عيونها النجل سحابة من الدمع تنم عما عراها من الحزن وتعبر عن عظيم تقديرها لحامد " (٢) . وحامد نفسه لا يجد مانعا من مقابلة " زينب " ولا من تقبيلها أمام غيرها من العاملات . والمؤلف هو وحده الذى فصل بين زينب وحامد لرغبته في ابراز قسوة التقاليد من ناحية ، ووعيه هو بالفرق الطبقي بينهما ، وهو وعي لا يظهر في تصرفات حامد مع زينب ، وان كان يظهر في تعليقات المؤلف نفسه . وتنتهي علاقة زينب بحامد بزواجها ، ولا يلبث حامد أن يهجر أهله والقرية ثم يختفي ، ويرسل الى والده رسالة يخبره فيها عن أسباب ضياعه وهربه " (٣) . والذى يحير الباحث في شخصية حامد ، هو التناقض الواضح الذى يبدو بين سلوكه وعواطفه من ناحية وبين أفكاره من ناحية أخرى ، وتبدو لذلك تصرفاته في الرواية مناقضة لتفكيره ، وغير مبررة

---

(١) زينب ص ١١٦ (٢) زينب ص ٣٦ .

(٣) الرواية ص ٢٣١ وما بعدها

أحيانا تبريرا كافيا ، وذلك لان المؤلف استغله كما استغل غيره من شخصيات الرواية للتعبير عن تصرفاته وأفكاره الخاصة ، سواء أكان ذلك عن طريق الشخصية نفسها أو بتدخل المؤلف تدخلا مباشرا وهو يعلق على الاحداث . فالمؤلف وهو يحاول في روايته ابراز أهمية العلاقة بين الرجل والمرأة ، وتلهف " حامد " على الحب يفرض تعصبه الشخصي ضد المرأة على الرواية ، فيصفها بأنها شيطان رجيم وحبالة منصوبة،(١) وحين يتحدث " حامد " عن شباب مصر فهو لا يتحدث عن تصوره هو كبطل أبطال الرواية ولكنه يتحدث برأى المؤلف فيقول : " وان هم الا أبناء مصر يولدون لتبين عليهم مظاهر الرجولية من سن الخامسة فاذا بلغوا أيام الرجولية الصحيحة أحسوا بالتعب من طول ما حملوا هذا المظهر ، وسقطت منهم صفاته وان بقى عليهم لباسه"(٢). وحين يناقش حامد فكرة الزواج مع أصدقائه فهو لا يناقش بمستواه هو ، ولكنه يناقش بمستوى المؤلف ووعيه فيقول : " العيش عندنا شقاء ومرارة ولكن ذلك لفساد تربيتنا ، هل تحسب الشباب الذى يشغل نفسه بكبير الامر وهو في السادسة عشرة من عمره الا عجوزا في العشرين ، فاذا ما جاءته زوجة طفلة لا تعرف من الوجود الا حيطان دارها ، لم يكن بينهما من الصلة الا ما يقضي به الحديث " تناكحوا تناسلوا " . . ."(٣) . وبرغم أن محور أزمة حامد يتمثل في قسوة التقاليد ، فان المؤلف يعلن بصورة تقريرية في الرواية عن ثورته الشخصية العنيفة فيقول : " اذ ما دامت السعادة أقصى ما يأمل الفرد في الحياة ، وما دام قد وصلها ، وما دام هو الذى يتمتع ببقائها ويتألم اذا حرم منها وغيره ليس له شيء من ذلك كله ، فما أجدره أن يحتفظ بكل ذرة من الهناء يصل اليها رغم أى انسان " (٤) .

واستغلال المؤلف لاقوال شخصياته وفرضه لارائه وتصوراته على هذه الشخصيات ، وهو ما جعله يتورط فيما لاحظه يحيى حقي ، من دفعه " حامدا " الى الاعتراف بخطاياه

---

(١) الرواية ص ٢٢٢ . (٢) - الرواية ص ١٢١ .

(٣) الرواية ص ١٦٣ وما بعدها . (٤) - الرواية ص ١٧٩ .

الى شيخ طريقة من الطرق ، وهي ظاهرة مسيحية من تأثير الغرب فيه (١) ، هو الذى يدفعنا الى الاحساس بالتناقض بين تصرفات البطل وسلوكه في الرواية وبين الصورة التي أراد هيكل أن يصوره بها ، كما يبرر لنا من ناحية أخرى تحكم المؤلف الكامل في هذه التصرفات واخضاعها لرغباته .

شخصية زينب "

واذا كان المؤلف قد حاول بتقديمه لقصة " حامد " أن يعبر عن قلقه وضياعه فانه حاول بتقديمه لقصة " زينب " تحقيق هدفه عن تصوير " أخلاق الريفيين " ولما كانت المشكلة الاولى التي تحتل تفكير المؤلف هي مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة ، فقد نبعت مأساة " زينب " من نفس المنبع الذى نبعت منه مأساة " حامد " واستطاع المؤلف بذلك أن يربط بين محورى قصته أحيانا ، ولكنه بعد أن تزوجت " زينب " وانقطعت بذلك العلاقة التي تربطها " بحامد " فقدت الصلة التي تربط بين محوريها ، واصبحت أقرب الى قصتين منفصلتين .

وشخصية " زينب " كما رسمها المؤلف تكشف بصورة أكثر خطورة عن تصورات المؤلف وأهدافه وان كانت لا تقنع القارىء بواقع سلوكها ومنطقيته . فالمؤلف الذى يؤمن بأهمية العلاقة الحرة بين الرجل والمرأة يبلور مأساة " زينب " في فقدها الحب ، وهي لذلك لا تكاد تتأثر بالبؤس المادى والمعنوى الذى يحيط بحياة الريفيين ، ولكنه يجعل منها في جمالها زهرة متفتحة ، وكأنها لوحة من لوحات الطبيعة الريفية التي كان المؤلف مولعا بوصفها ، وليست بشرا يتأثر بالظروف المحيطة بالريف في بلادنا ، فزينب تحفة رائعة صنعتها الطبيعة . وقد أبدعت الطبيعة في زينب وأعطتها بذلك تاجا معترفا به من كل صويحباتها " . . . ها هي زينب في تلك السن ترنو اليها الطبيعة وما عليها بعين العاشق فتغض طرفها حياء وترفع جفونها قليلا قليلا ، لترى مبلغ

---

(١) فجر القصة ص ٥٠ .

دلها على ذلك الهائم ، ثم تخفضها من جديد ،وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سرورا ، وأضاف الى جمالها جمالا ورقة فزاد الوجود غراما بها ، وزادها تعلقا ووجدا ، وهكذا كلما اجتلى أحدهما من صاحبه نظرة ذهبت منه الى أعماق النفس، فانطبع الكل في قلب الفتاة وتوجت الفتاة حياة الوجود المحيط بها فهل قنع كل منهما بنصيبه " (١) . وهذه الزهرة المتفتحة لا ينقصها شيء الا أن تجد نفسا أخرى تقاسمها سعادتها ... " ذلك كل حلمها وأملها وان لم تستعجل به الزمان ولا خطر ببالها أن في طاقة الحوادث أن تمنع تحقيقه " (٢) . وليس لنا أن نتوقع والحالة هذه أن يتأثر جمال " زينب " أو حيويتها بعملها أجيرة في حقل من الحقول ، ولا أن تتشقق قدماها أو تفقد يداها نعومتهما ، فالمؤلف يريدها بهذا الجمال وهذه الحيوية ليبرز عنف مأساتها ، التي تتمثل في حرمان هذه الزهرة المتفتحة من الحب ، متأثرا في ذلك باحساس رومانسي بجمال الريف الذى لا يريد تشويهه ، ومتأثرا بنظرة كبار الرومانسيين الغربيين في تصورهم للجمال الذى ينشأ حرا منطلقا متوثبا في أحضان الطبيعة بعيدا عن جو المدينة الخانق ، كما أن هذا التصور يساعد المؤلف نفسه في ابراز الحرمان الذى تعرض له " حامد " حين حالت التقاليد البالية بينه وبين هذا الجمال . وتصور المؤلف الذى فرضه على شخصية زينب أضعف من تأثرها بظروف بيئتها الحقيقية بحيث لم يعد المؤلف قادرا على تصوير بؤس الريف الا بصورة تقريرية مباشرة ، كما يتأثر تصويره لهذا البؤس عموما بنظرته الرومانسية الى الريف التي تجعله يحسد الفلاحين على قناعتهم وبساطتهم ، ويصبح تحقق أسمى معاني الاشتراكية متمثلا في نظر هيكل حين يشترك العمال معا في تناول طعامهم (٣) . والمؤلف حريص على الربط بين زينب وبين الكثير من مواقفها بالرواية وحين يقول " ابراهيم " لزينب لاول مرة أحبك يتحول الكون الى عرس كبير " كل ما في الارض والسماء من سعادة ، لا يبلغ ذرة مما يفيض عنها هاته الساعة . ان القمر والموجودات كلها في عرس كبير ، وذلك النسيم

---

(١) زينب ص ١٠ .

(٢) - زينب ص ١١ .

(٣) - الرواية ص ٥٤

العذب السارى في الجو يحمل معه الهناء ، هل تستطيع زينب أن تتكلم الا ن ، وهل يسعفها لسانها - كلا كلا . لقد غلب عليها الفرح فهي واجمة حيرى ، ثابتة في مكانها ترنو لابراهيم ولكل ما حولها ، ثم بحركة لم تفهمها ارتمت نحوه مسلمة نفسها بين يديه ملقية برأسها على كتفيه ، فضمها هو اليه وراح ذاهلا بتلك النشوة التي يوحي بها جسمها " (١) . ولفصل المؤلف بين شخصية زينب وبين ظروفها الحقيقية ، واخضاعها لتصوراته الخاصة ، أصبح الكثير من مواقفها في الرواية غير مقنع ، فهي تتمتع بقدر كبير من الحرية لا يتوافر لامثالها ، فترتمي في أحضان حبيبها ابراهيم ، كما ترتمي في أحضان " حامد " ابن صاحب العزبة وعلى مشهد من فتيات القرية ، وتصبح صورتها أقرب الى صورة الفتاة الغربية التي استمدها المؤلف من ثقافته ، وتصورها للحب وتمسكها به غريب على فتاة في مثل بيئتها وظروفها ، فهي تحب ابراهيم العامل الفقير ، وترفض حسنا الشاب الغني حلم كل فتاة في القرية ، والمؤلف نفسه لا يجد تفسيرا مقبولا لهذا الموقف ويشاركنا في التعجب منه فيقول : " وما أجدر حسنا في الحقيقة بحبها - أليس هو ذلك الفتى الطيب النفس ، الجاد في عمله ، الممدوح بين اخوانه ، المحبوب من كل الناس ، لما هو عليه من جمال العشرة وما يلوح عليه من مخايل الشهامة وانه بقامته المتوسطة ولونه الشديد السمرة ، وعيونه الحادة الغائرة لاشبه الناس بشجعان الزمن القديم ، عنترة وأبي زيد ، بل ان من يراه ومن يرى تشيعه للهلالية حتى لتحمله ربابة الشاعر للجنون بهؤلاء الغزاة الابطال ، ولتمني رجوع عهد هم عهد العزة والتجوال ، تحت حمى السيف ، وتفضيله ذلك على ما مهر فيه بالوراثة عن آبائه وأجداده من الحرث والزرع والسقي ، وتعهد الارض ، ليظنه من أبناء أولئك الغابرين ، أجدر به أن يغزو ويفتح ، ولكن وا أسفاه ، لقد قضى عليه بالاسر والاشغال الشاقة ، وما تلك المهنة التي يعيش فيها ملايين من بني وطنه الا أشغال شاقة ، أحرى بها الاسير المستعبد من الحر العزيز" (٢) ومن الغريب أن " زينب " فتاة القرية ترفض هذا الزوج الذى يعيش بأحلام فارس وتفضل عليه ابراهيم الاجير في الوقت الذى لا يبذل

---

(١) - الرواية ص ١٣٨ (٢) - زينب ص ٧٣

فيه حامد وعزيزة المثقفان أي جهد حقيقي في مقاومة التقاليد ، وتصر زينب على التعلق بحبيبها ولا تفلح المعاملة الطيبة التي عاملها بها زوجها في تحويل مشاعرهـا ، وتموت على حبها وهي توصي أمها بألا تزوج واحدة من أخواتها رغم ارادتها (١) .

وينبه يحيى حقي الى ما في مظاهر سلوك زينب من غرابة وبعد عن بيئتنا فيقول : " وزينب فتاة بواسة حضانة ، لم تفهم حامدا بطبيعة الحال وان مال قلبها اليه ، وانما هي تحب ابراهيم رئيس العمال أشد الحب ، ولا تستطيع هي الاخرى أن تجهر بهذا الحب ، فيزوجها أهلها لرجل طيب ابن حلال فتؤدى له حقوق الزوجية ، بصبر وأمانة ، ويجند ابراهيم للخدمة بالجيش ويسافر للسودان ، ويترك منديله لزينب ، فتراها تصاب من جوى الحب بالسل وتموت - كغادة الكاميليا - والدماء تنزف من فمها فتمسحها بمنديل ابراهيـم ... " (٢)

القديم والجديد يجتمعان في الرواية :

وعلى هذه الصورة تأثر هيكل في رواية " زينب " بحياته الخاصة وثقافته بصـورة مباشرة وغير مباشرة ، أما تأثره المباشر ، فيظهر في شخصية حامد التي تعبر عن حياة المؤلف ، وأما تأثره غير المباشر فيظهر في شخصية " زينب " التي تعد انعكاسا مباشرا لثقافته ، وهو وان أفلح في عمله في تغيير اتجاه الرواية المصرية بتقديم المحاولـة الاولى في ميدان الرواية الفنية فان عمله لا يخلو من الاثار التي تميز أعمال الروادوالتي تتمثل في أن اللقاء الكامل لا يحدث بين موضوعات روايته ، مما يجعل بناء الرواية غير متماسك ، كما أن الشخصيات لا تعبر عن واقعها بقدر ما تعد انعكاسا مباشرا لشخصية المؤلف نفسه وثقافته ، كما يصر المؤلف على التعبير عن آرائه في الرواية بصورة مباشـرة ، وعلى التدخل بين القارىء وبين أحداث الرواية ، الى غير ذلك من المظاهر التـي

---

(١) الرواية ص ٤١٣ .

يصبح اصرار الباحث على استعراضها وتتبعها بطولة مفتعلة في غير موضعها كما يقول يحيى حقي " ما أرخصها براعة لمن يمتشق القلم لتفنيد هذه الحكاية ، الباب مفتوح أمامه على مصراعيه ليقول ما يشاء في غلوها في الرومانسية ، وحلولها المفتعلة وانتقالاتها بغير تمهيد ، وميع عواطف البطلين ، وتكرار الوصف ، والتأثر بفلسفات مسيحية لا تعرفها ، ومجيئها بصور لا يألفها أدبنا وقصصنا " (١).

ولا يستطيع الباحث أن ينتهي من رواية " زينب " قبل أن يتعرض لظاهرة مميزة لاسلوب هيكل ، وفي موقفه من العامية . وفي تحليلنا لهذه الظاهرة ، ينبغي لنا لنا أن نفرق بين استخدامه للعامية في الحوار واستخدامه لها في السرد . والباحث لا يستطيع أن يعد هيكل أول من أثار هذه المشكلة في أدبنا الروائي ، وذلك لأن بعض من قدموا روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية في كتاباتهم ، ولكن الفارق بينهم وبين هيكل يتمثل في الدوافع التي حملتهم على استخدام العامية ، فمؤلفو روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية تسهيلا على قرائهم ، أما هيكل فكانت الضرورة الفنية هي التي حملته على استخدامها ، لان حمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التعبير ، والذى يحملنا على هذا الظن ، هو تنبه المؤلف نفسه لما في الاسراف في استخدام العامية من خطر على اللغة والادب فهو يجعل الدعوة الى العامية من المعوقات التي عاقت الادب فيقول : " لقد أشرت في هذا التقديم الى ما بذل لهذه الغاية من جهود عاقت سير الحركة الادبية وأفسدت اتجاهها ، وليس موضع تفصيل هذه الجهود هنا هنا . ويكفي أن أذكر ما كان من سعى متصل لجعل اللغة الدارجة لغة الكتابة ، وما كان من محاولة قطع كل نسب بين الحاضر والماضي . . ." (٢) . واذا كانت الضرورة الفنية تبرر ما لجأ اليه هيكل من استخدام العامية في الحوار ، ليكون حواره أقرب الى الواقعية في التعبير عن شخصيات أبطاله من الفلاحين ، فان قضية استخدام

---

(١) - فجر القصة . ص ٥١ .

(٢) - ثورة الادب ص ١٤ .

العامية في السرد تبدو أكثر تعقيدا وأشد حاجة الى التفسير .

ويظهر أن ما دفع هيكل الى استخدام العامية في سرده يرجع الى عدم قدرة قاموسه العربي الفصيح على تقديم الكلمة المناسبة له نظرا لضعف ثقافته العربية وخاصة أول حياته ، كما يرجع أيضا الى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعاني والافكار التي استمدها من ثقافته الغربية الى مجتمعه . وتظهر الجهود الشاقة التي يبذلها هيكل في بحثه عن اللفظ المعبر والاسلوب السليم

فهو يحس بأن لفظة " أغلت "

والتعبير العامي " يوريهم شغلهم " ،أقوى دلالة على ما يريده من أى بديل آخر له . وهو حين يستعمل التعبير الشعبي المشهور " " ساعة الحظ ما تتعوضش" (٢) فهو يشعر بعجزه عن ايجاد بديل فصيح له يؤدى نفس الدلالة ،ولكنه حين يقول مثلا :

"ولقد غطى على أصوات المتكلمين فلا يميزها مميز صوت " الدربكة " أمسكها بيده من يتقن النقر عليها " (٣) . فان صعوبة مثل هذا التعبير ترجع الى عجز المؤلف عن الاحساس باللغة ،وهو ما يفسر أيضا الاخطاء النحوية المتناثرة في الرواية . ولا ينفي هذا أن " هيكل " أول من مهد الطريق لمن بعده لاستخدام العامية كضرورة فنية وفتح بذلك أبواب مشكلة العامية والفصحى في الحوار ، التي ما تزال معركة مفتوحة ومشكلة حية بالنسبة لادبائنا ومفكرينا حتى اليوم ،وما زال أنصار استخدامها يحتجون بالضرورة الفنية ، ويقف معارضوها مع السلامة اللغوية .

واذا كان " هيكل " برواية زينب يقف موقف الرائد الاول للرواية ، فقد شغلته الحياة بعد ذلك بما كان بيدو له أكثر أهمية من عمل كاتب الرواية ، ولم يعد الى الرواية مرة أخرى الا بعد مضي ما يزيد على أربعين عاما على كتابته لرواية زينب، حين

---

(١) - زينب ص ٤ . (٢) - الرواية ص ٣٤ .

قدم لنا روايته الثانية والاخيرة " هكذا خلقت" . واذا كان لرواية زينب أهمية كبيـــرة بالنسبة الى عصرها ، فان الرواية الثانية بالنسبة الى عصرها أيضا لم يكن لها نفس الاهمية لان الرواية العربية كانت قد سارت خطوات كبيرة في طريق النضج والاكتمال .

الفصل السادس

صفحات من تاريخ

" المسرحية في الأدب العربي الحديث " (1)

١٨٧٠ ـ ١٩١٤

١ ـ للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع يمكن الرجوع الى كتاب الدكتور أحمد يوسف نجم " المسرحية في الأدب العربي الحديث " ١٨٧٠ ـ ١٩١٤

مـــارون النقـــــــاش

١٨١٧ ـ ١٨٥٥

تكاد تجمع آراء الباحثين على أن مارون النقاش أول من حاول في نهضتنا الحديثة العمل في هذا الفن محاولة جادة .

ولد النقاش في صيدا (لبنان) في التاسع من شباط عام ١٨١٧ وكانت آنذاك من أهم مدن الشرق الأدنى .

وفي عام ١٨٢٥ غادر أبوه صيدا الى بيروت حرصا على ازدهار تجارته وهنـــاك تعلم مارون النقاش القراءة والكتابة العربية وأتقن النحو والصرف وعلم المنطق وعلم العـــروض والبيان والبديع ثم تعلق في الثامنة عشرة من سنه بنظم الشعر وفاق أقرانه به فكان شعـــره طليا سهلا خاليا من الركاكة ، ثم أولع بدراسة اللغات والفنون فتعلم التركية والايطاليـــة والفرنسية وتعلم الموسيقى ، وقد شغل مناصب حكومية هامة ، الا أنه آثر الانصراف الى التجارة وقام في سبيلها برحلات كثيرة اطلع من خلالها على مظاهر الحياة وتعرف الى عـــادات الناس في مختلف بيئاتهم ، فقد رحل الى حلب ودمشق والاسكندرية والقاهرة ثم ذهب الـــى ايطاليا ، وقد استفاد من رحلته الأخيرة هذه كثيرا فهي الرحلة التي عادت على نهضتنـــا الحديثة بالخير ، اذ عرف مارون النقاش فيها المسرح وشاهد الأوبرات التي كانت تمثـــل على مسارح ايطاليا آنذاك فاستهواه كل ذلك وغذى روحه المتعطشة الى المعرفة وأيقـــظ مواهبه المستشرقة الى الفن الصحيح وقد كانت بلاده في أمس الحاجة اليه فقدم بذلك وسيلة فعالة للاصلاح الاجتماعـي .

وقد طغى حبه للفن على رغبته في الكسب حينا كتب فيه تاريخ بداية المسرح العربي ثم سافر بعدها الى طرسوس وكان حزينا لتجاهل فئة من أبناء وطنه لفنه وجحودهم لجهده فقضى بعد ثمانية أشهر في أواخر أيار عام ١٨٥٥ .

قدم مارون النقاش أول مسرحية له وهي مسرحية البخيل التي مثلها عام ١٨٤٧ بخطبة بين فيها غاياته وبرهن فيها على فهمه لهذا الفن وشرح فيها رسالة المسرح كما تتراءى له وتحدث عن أسباب تأخر الشرقيين وكشف عن عيوبهم وسبر أغوار نفوسهم سبر الواعي المتحضر ثم تطرق الى فن التمثيل ،هذا الفن الجديد الذى يقدمه لأول مرة لأبناء وطنه وهو خائف من أن يبوء عمله بالاخفاق . قال :

" وهاأنا متقدم دونكم الى قدام ، محتملا فداء عنكم امكان الملام مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين أصحاب الادراك الموقرين ، ذوى المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائعة الذين هم عين المتميزين بهذا العصر وتاج الألباد النجبا بهذا القطر ومبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهبا أفرنجيا مسبوكا عربيا " .

ثم يتحدث عن أنواع المسرحية عند الافرنج وعن رسالة المسرح ويلخصها بالمتعة الفنية التي تصقل النفوس وفي الوعظ الذى يهذب الأخلاق ، ويقول : " لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ويكون فيها على حذر عدا اكتساب الناس منها التأديب ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب . " هذه هي نظرة مارون النقاش الى المسرح من حيث هو رسالة تهذيبية وقد كانت له آراء في التمثيل والاخراج نثبت هنا شيئا منها لتدل على فهمه لهذا الفن ، قال ان طلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين والثلث الأخير بالمحل اللائق والطواقم والكسوة الملائمة . "

قدم مارون النقاش مسرحية البخيل في بيته في أواخر سنة ١٨٤٧ ودعا اليها

قناصل البلدة ووجوهها فأعجبوا بها وشاع ذكرها في الصحف والمجلات الأجنبية ولا تحفظ لنا المراجع شيئا عن تمثيل هذه المسرحية .

وفي أواخر سنة ١٨٤٩ قدم مارون النقاش في بيته مسرحيته الثانية " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد " ودعا اليها نخبة من رجال الدولة العثمانية الذين كانوا في بيروت وقد وصف لنا الرحالة الانكليزي دافيد اركيوهارت هذه الحفلة وصفا دقيقا جدا وتحدث عن الممثلين وعن ارتباكهم وعن رداءة الغناء أحيانا ومدح اخراج المسرحية من الناحية الفنية كما تحدث عن اعجاب الجمهور بهذا العمل .

كما قدم مارون النقاش على هذا المسرح مسرحيته الأخيرة " الحسود السليط " (١٨٥٣) وهي مسرحية اجتماعية عصرية .

وكان مارون النقاش يؤلف المسرحية ويلحنها تلحينا يلائم مواقفها المختلفة . وقد وصف ابن أخيه سليم النقاش الذى حمل رسالته ، فيما بعد ، الى وادى النيل ، عمله هذا بقوله : " ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه الى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما ، عالما أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب . ولا حاجة الى ذكر ما تكبده من المصاعب والأتعاب في بادئ الأمر ، حتى حمله الاعياء الى القول في احدى رواياته : ان دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد . على أنه أجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة قاصدا بذلك تهذيب أبناء وطنه .

المسرح العربي في سورية

أحمد أبو خليل القباني

لا نعرف للتمثيل في سرية تاريخا قبل ظهور أبي خليل القباني فيها حوالي سنة ١٨٦٥ وان كنا نعرف أنه كانت تقدم مسرحيات عربية في مدارس الارساليات في القرن الماضي في لبنان يمثلها الطلاب في نهاية كل عام وكذلك الأمر في سورية فقد كانت تلك الارساليات ترمي من وراء ذلك الى أهداف تربوية وثقافية ودينية .

— ١ —

ينتسب القباني الى أسرة تركية كانت تسكن في قوينة وهاجرت منها الى دمشق واستوطنت فيها ، وولد أحمد سنة ١٢٥٢ وتعلم القراءة ومبادىء العلوم في أحد الكتاتيب ثم انتقل الى مدرسة ابتدائية وأخذ يحضر حلقات الدرس في المساجد ثم احترف مهنة القبان وكان في أثناء ذلك ينمي ميوله الموسيقية ومن أساتذته في الموسيقى ورقص السماح الشيخ أحمد عقيل الحلبي . وقد اكتسب من الشهرة في فن الموسيقا والغناء ماجعل أساتذة هذه الفنون يلهجون بذكره .

أنشأ أبو خليل فيما بعد دارا للتمثيل وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه ويمثلها فتلاقي عند النظارة الاعجاب ، وقد اعتاض القباني في مسرحياته لأول مرة عن النساء بالمرد ولما انتقل الى مصر عاد الى الطبيعة واستخدم فى كل دور من يصلح له من الجنسين .

ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية ولم يذهب الى الغرب قط لغرض اقتباسه بل قيل له ان في الغرب فنا هذه صورته فقلده ولا ريب أن أخبار

مارون النقاش ومدرسته المسرحية في لبنان كانت قد وصلت الى دمشق ولا يستبعد أن يكون أبو خليل قد شاهد احدى هذه المسرحيات تمثل في موطنها الأول أو أنه قابل أحدا ممن شاهدوها . ولما كانت عنده أهم أدوات التمثيل وهو الشعر والموسيقى والغناء ورأى أنه لاينقصه الا المظاهر والقوالب عمل في هذا الفن وأجاد فيه .

ونحن لانعلم التاريخ الدقيق لبدء اشتغال القباني بهذا الفن والذى نعرفه يقينا أن عمله الجدى بدأ في ولاية مدحت باشا حوالي سنة ١٨٧٨ وهذه القضية لاتهمنا الا في أنها تعيننا على تخمين المنبع الذى استقى منه القباني ، فنحن لانؤمن بالطفرة بل نربط النتائج دائما بأسبابها ، ولكن الذى لاشك فيه أن ماساعد أبا خليل على تمثل روح هذا الفن هو علمه بالموسيقا والغناء ومعرفته بنظم الأزجال والأشعار وقدرته على ربط الحوادث بشكل قصصي يضيف اليها الحوار الساذج المتكلف وأثر كل هذا باد في مسرحيته الأولى " باكر الجميل " .

ولعله اطلع على بعض المسرحيات التركية التي ترجمها أو ألفها بعض الكتاب الأتراك في القرن الماضي ابان حركة التجديد في الأدب التركي .

لقد أقدم القباني اذا على محاولته الأولى وأمامه تلك النماذج بأشكالها الساذجة التي تقوم على الموسيقى والغناء أو في أشكالها المتقنة التي ربما يكون قد قرأها في الأدب التركي وألف من هذا الخليط مسرحيته الأولى " باكر الجميل " .

وقد ساعد أبا خليل في عمله هذا تشجيع مدحت باشا له فان المراجع تروى أن مدحت باشا تمشيا مع خطته في الاصلاح كلف اسكندر فرح بأن يكلف فرقة للتمثيل فاتفق هذا الأخير مع أبي خليل واستأجر مكانا فسيحا في جي من أحياء دمشق مثلا فيه رواية ، عائدة ، وقد أمد مدحت باشا الفرقة بأموال لشراء حاجات الممثلين ورحب الجمهور بالعمل المسرحي

وأقبلوا عليه الا أن الرجعيين ثاروا على مسرحية أبي الحسن المغفل ورفعوا احتجاجا الى الحكومة العثمانية فأصدرت عنه ارادة شاهانية بمنع التمثيل في سورية ، وتروى المراجع السورية أن حملات الرجعية توالت على أبي خليل فكان يسترضيهم بالرفق حينا وبالرشوة حينا الا أن حبل الاسترضاء مالبث أن انبت وبخاصة بعد انتهاء ولاية مدحت باشا على سورية ٠ فأغلق مسرح أبي خليل وأسدل الستار على الفصل الأول من حياة القباني في وطنه الأول ،ولم نعثر في المراجع على مايشير الى تأثيره في دمشق ،وقد ذكر كرد علي أن التمثيل في دمشق رجع القهقرى بعد أبي خليل ٠

تركنا القباني في دمشق وقد بلغ به التذمر أشده وانهالت عليه شتائم الحاسدين حتى أصبح اسمه موضوع تندر مؤلفي الاغاني الشعبية ، وتذكر المراجع أنه عندما يئس من صلاح حال التمثيل في دمشق وأمضته حالات الحساد كتب الى صديق له في الاسكندرية هو تاجر سوري الأصل اسمه سعد الله حلابه يستطلع رأيه في الشخوص الى الاسكندرية لاستئناف نشاطه الفني فشجعه صديقه على الشخوص فشد رحاله الى مصر مصطحبا معه بعض أفراد فرقته .

وقد سجلت جريدة الاهرام نبأ قدومه مع تعريف به وبفرقته ، وقد مثل القباني في الاسكندرية في قهوة الدانوب ومسرح زنوبيا زهاء ٣٥ حفلة قدم فيها مسرحيات أنس الجليس ونفح الربى وولادة وعنترة وناكر الجميل ولاقت مسرحياته قبولا حتى ان أحمد شفيق باشا كتب يمتدح مسرحيته بعد أن شهد حفلة له . ثم انتقل الى القاهرة واستأجر مسرح البوليتياما ومثل فيه ثم رحل بعد ذلك الى دمشق وظل يعمل مابين القاهرة والاسكندرية وطنطا ودمشق .

اعترف اكثر الذين كتبوا عن أبي خليل بأنه كان موسيقيا بارعا حتى ان سلامة الحجازي كان يرسل اليه ممثليه ليتلقنوا عنه الألحان ويتعلموها وينقلوها الى مسرحه .

ونقل لنا خليل مطران ، شهادة علمين من أعلام الموسيقى والغناء فيه قال : وقد سمعت من نادرتي زمانهما المرحومين عبده وعثمان أنه على توسط صوته كان أكبر أساتذة الموسيقى علما وانشاء وبراعة ايقاع . وتحدث أحد أساتذة التمثيل عن مسرحه فقال :

" قام في دمشق مسلم عريق في اسلامه هو الشيخ أحمد أبو خليل القباني يضع

مسرحيات عربية مقتبسة مواضيعها وحوادثها من التاريخ العربي ويؤديها فوق المسرح بعد شحنها بألوان من الانشاد والرقص ٠

وفي مسرحياته هذه جدة في الأسلوب فهي أفصح عبارة من أسلوب المسرحيات السابقة وسياقته اللغوية تنتقل بين النثر والنظم بلا قيد ولا شرط كما هي الحال في مسرحيات النقاش ٠

وفوق كل هذا فان دعامة هذه المسرحيات لم تكن مقصورة على مقومات فن التمثيل فحسب بل تجاوزتها الى صحيح الموسيقا والرقص ٠ فقد أفسح مجالا لنوع من الرقص العربي الاجماعي القائم على السماع وربما كان القباني مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة في المسرح العربي ٠

يعقـــوب صنـــوع (أبو نظـــــارة)

١٨٣٩ ـ ١٩١٢

كان يعقوب روفائيل صنوع من شخصيات مصر اللامعة في النصف الثاني من القــرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ٠

ولد في القاهرة سنة ١٨٣٩ من أبوين يهوديين ودرس في صباه التـــوراة والانجيل والقرآن وكان أبوه مستشارا للأمير أحمد يكن فأرسله هذا ليدرس على نفقته فـــي ايطاليا بعد أن لاحظ عليه سمات الذكاء والنبوغ ولما عاد الى مصر راح يلقن أبناء الخديوى والباشوات وبناتهم اللغات والعلوم والفنون الزخرفية والتصوير والموسيقى ثم عين مدرسا فـــي مدرسة الفنون والصناعات وممتحنا في مدارس الحكومة وكان يتقن عددا كبيرا من اللغـــات كالعربية والتركية والانكليزية والفرنسية والايطالية والألمانية والبرتغالية والروسية والعبرية مما ساعده على تأدية واجبه نحو وطنه ورسالته التي كان يعتزم الاضطلاع بها ٠

ـ ٢ ـ

وقد تبلور نشاطه في العمل الوطني في اتجاهين بارزين كانت لهما آثار في الحياة الشعبية في مصر وهما الصحافة والمســرح ٠

فقد رأى صنوع ببصره الثاقب ومما خبره من الحياة الفنية في ايطاليا أن المســـرح أداة فعالة في انهاض الشعوب ورأى أن الشعب المصرى في عهد اسماعيل كان في حاجــة ماسة الى من يوقظه من سباته وينبهه الى مايحاك حوله من مؤامرات فعقد عزمه على تأسيس المسرح ليكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس ومنبرا يلقي من فوقه توجيهاته القوميــــة والاجتماعيـــــة ٠

وأقدم على عمله هذا وحده بهمة ونشاط وكان عليه أن يخلق المؤلف ويدرب الممثل

ويهيء الجو المسرحي المناسب ويجمع الجمهور الذى يرمي الى ايقاظه وفعل كل هذا وأسس مسرحه ولاقت أعماله الترحيب من الشعب ومن السلطة حتى ان الخديوى اسماعيل خلع على صنوع لقب موليير مصر . وقد كان صنوع في مسرحياته يردد الملاحظات اللاذعة ضمن سيل من الضحكات البريئة فيتمكن بذلك من تسلية الجمهور وايقاظه وقد روى صنوع نفسه قصة تأسيس مسرحه هذا في محاضرة ألقاها في باريس قال فيها ان ذلك المسرح كان في الواقع يستدر دموع الفرح من عيني غير أنها في الغالب كانت مصحوبة بالألم "ثم تحدث عن نشوء فكرة المسرح في رأسه ثم دراسته الجديه للكتاب المسرحيين الأوربيين وبخاصة جولدوني وموليير وشريدان وروى أيضا في خطبته تلك كيف استطاع الحصول على الاذن لتمثيل مسرحيته الغنائية الأولى وكم لاقت من نجاح وتجاوب عند جمهور النظارة .

هذا ماكان من صنوع ومن نشاطه المسرحي ، وقد كانت تحدث على هذا المسرح من الممثلين بعض التصرفات المضحكة التي رواها صنوع نفسه ومنها هذه الحادثة : "حدث في احدى الكوميديات وهى (غندور مصر) أن كانت الممثلة التي تؤدى دور العاشقة تستثقل ظل الممثل الذى يقوم بدور العاشق أمامها ولكنه كان يحبها حبا جما . ولم أكن أعرف عن هذا شيئا فوضعت على لسان الفتى دون قصد كلاما يتلوه على مسمع فتاته وهو : انني أقضي الليل مسهدا أفكر فيك فأشفقي على العاشق المتيم وافتحي صدره للأمل في أن يصبح يوما ما عبدك الولهان . ثم اقترب منها وهمس في أذنها العبارة التالية : شكرا للمسرح الذى يخضع كبرياءك ويجبرك على أن تتقبلي مني هذه المطارحة بالحب أمام الألوف من الأشخاص ، وعند ذلك نسيت الممثلة أنها تقف على المسرح . فقد تأثرت لما سمعته ، وصفعت الممثل التعس على وجهه والتفتت بعد ذلك الى الجمهور وقالت بغضب : ان احاديث الغرام التي سأبثها الى هذا الشاب المغرور الأبله لاتصور أبدا عواطفي الحقيقية نحوه

ذلك لانني أكرهه كرهي للعمى ، ولكن موليير مصر هو الذى وضع هذا الكلام الجميل لاتفوه به .
وعلى الاثر نشبت مناقشة حادة بينهما طغت على تصفيق الجمهور الذى طلب في الليلة
التالية كعادته أن يعاد هذا المشهد أمامه . " وقد كان الجمهور يشارك في التمثيل
ويبادل الممثلين الفكاهات والاحاديث ويوجه اليهم الاسئلة كأن يقولوا لاحدهم : سوف نرى
ان كنت ستتركه يخطف منك محبوبتك .

— ٤ —

وبعد فما الذى وصل الينا من مسرحيات صنوع الاثنين والثلاثين ؟ هذا سؤال
محير حقا اذ لم يصلنا منها سوى مسرحية عربية واحدة هي "موليير مصر وما يقاسيه" وفيها
يبسط متاعبه في ادارة مسرحه ويرد على النقاد والخصوم كما فعل موليير في مسرحية "ارتجال
فرساى". وقد استطعنا معرفة موضوعات وأسماء بعض مسرحياته التي كانت غالبا مهازل قصيرة
مزج فيها بين العناصر المصرية والعناصر الاوروبية منها "غندور مصر" و "غزوة رأس ثور" و
"زوجة الاب" و " زبيدة " و"البورصة" و " الصداقة " و " البربرى " و " الحشاشين " وقد حفظت
لنا بعض المراجع ملخصات لموضوعات بعض مسرحياته ومنها موضوع تعدد الزوجات الذى
عالجه في مسرحية الضرتان فقد لخصه لنا محرر الساترداى فقال ان صنوع بعد أن تلا على
الحاضرين قصة خلق آدم وحواء من سفر التكوين التفت فجأة الى مستمعيه وقال لهم ان الله
سبحانه سحب من أضلاع آدم ضلعا واحدا وجعله امرأة وكان يستطيع أن يخلق أكثر من حواء
واحدة لو شاء خلاف ذلك الا أن البارى جل جلاله رأى بعين حكمته أن هذا هو الحق
والصواب .

وفي مسرحية " الوطن والحرية " نعرف أنه انتقد انحطاط الاخلاق الذى تدهورت
اليه السراى وكانت هذه المسرحية سببا لاغلاق مسرحه وعزله من وظيفته .

وفي المسرحيات الأخرى يرمي صنوع الى أهداف أخلاقية ، ففي مسرحية "غزوة راس ثور" يذم التظاهر والتفاخر وفي " شيخ البلد" يوجه النصح الى أرباب الأسر ليتقوا الله في أمر بناتهم وفي " زبيدة "ينحي باللائمة على السيدات الشرقيات اللاتي تمتلىء نفوسهن غيرة من الأوربيات فيقلدنهن في كل شيء حتى في عيوبهن . هذا وقد ترجم صنوع بعض المسرحيات الأوروبية وذكر لنا أنه مثل على مسرحه البخيل وطرطوف لموليير .

— ٥ —

لقد استرعت مسرحيات صنوع التي ألفها اهتمام النقد الفني آنذاك فقد كتبت جريدة ليجيبيث سنة ١٨٧١ في العدد الصادر في ٩ تموز : " لا شك أن قرائنا الأوربيين الذين ألفوا مشاهدة أروع آثار الفن المسرحي قد يبتسمون لسذاجة أساليب المؤلف في حبك المؤامرات ولكنها فيما يخص المتفرجين العرب كانت كافية لاجتذابهم الى مشاهدة التمثيل " وجاء في مقال آخر للجريدة نفسها " ان هذا المسرح العربي هو للجمهور وللمؤلف العذر اذ يستهل عمله بمسرحيات هزلية قصيرة ولا يتصدى للمآسي أو للمسرحيات العصرية " .

هذا ما فعله صنوع في سبيل اقامة مسرح عربي في مصر وقد استطاع أن يمثل عليه مدة عامين ولكن بعض موضوعاته كتعدد الزوجات والسخرية من الأمير حسن قائد حملة الحبشة ونقده اللاذع للادارة الحكومية في مسرحيته "الوطن والحرية" ، وكشفه النقاب عن مظالم اسماعيل ، أثار الحفيظة عليه فأغلق مسرحه بأمر من اسماعيل بعد أن بدأ علماء الأزهر بتقليده وبتأليف مسرحيات عربية . وبعد صنوع توقف التمثيل العربي في مصر أربع سنوات كانت سنوات فوران وطني وبقي الحال كذلك الى أن وفدت الى مصر فرقة تمثيلية عربية هي فرقة الأديب اللبناني سليم خليل النقاش .

الفصل السابع

المسرحية فى عصر التنوير
" فرح انطون "

تمهيد :

ولد فرح انطون فى طرابلس الشام عام ١٨٧٤ فى أسرة مسيحية ثرية . وحصل على تعليمه فى مدرسة قفطين الارثوذكسية التي لم تدم طويلا ولكنها اشتهرت بالمستوى العالى للتعليم فيها .

انهى فرح انطون تعليمه المدرسي فى عام ١٨٩٠ ثم انتقل بعد ذلك الى العمل مع أبيه فى تجارة الاخشاب ، فسافر بتكليف منه فى عدة رحلات الى فلسطين وتركيا . ولكنه واصل ، الى جانب العمل ، اهتمامه بالادبين العربي والفرنسي اللذين أحبهما منذ سنى الدراسة . ومما يسر له المطالعة وجود مكتبة غنية فى البيت وعدم مضايقة الاهل فى هوايته .

وبعد فترة من الزمن ترك فرح انطون العمل في التجارة ليدير مدرسة شعبية في طرابلس ، وعندئذ ، بدأ يكتب في الصحف البيروتية والقاهرية . وفي عام ١٨٩٧ انتقل الى الاسكندرية حيث واصل فى هذه المدينة نشر مقالاته تحت اسماء مستعارة مختلفة .

وفي عام ١٨٩٩ أصدر الكاتب مجلته نصف الشهرية " الجمعية العثمانية " التى ما لبث أن حذف كلمة " العثمانية " من اسمها بعد عام من بدء صدورها . وقد كانت المجلة في أعدادها الاولى تهتم بمسائل التربية والاخلاق ، غير أن دائرة موضوعاتها

ما لبثت ان اتسعت فشملت المسائل السياسية والاجتماعية والفلسفية . وقد نشر فى هذه المجلة مقالاته الادبية والصحفية وقصصه وترجماته عن الفرنسية . كما ان الكاتب نشر بعض أعمال هذه الفترة فى كتب مستقلة .

سافر فرح انطون فى عام ١٩٠٦ الى الولايات المتحدة الاميركية حيث واصل اصدار مجلته " الجمعية " وفى عام ١٩٠٨ ، وبعد ثورة تركيا الفتاة ، عاد الى مصر واسهم بنشاط فى حياة البلاد السياسية ، فعمل . في الصحف المعادية للانجليز مثل " اللواء " و " البلاغ المصرى " . واصدر في القاهرة بالاشتراك مع الصحفى المصرى احمد حمزة ، صحيفة " الاهالي " ثم " المحروسة " . وقد منعت السلطات الانجليزية الصحيفتين من الصدور في اعوام الحرب العالمية الاولى .

واصل فرح انطون فى الاعوام الاخيرة من حياته ترجمة الاعمال الادبية والعلمية والفلسفية الاوروبية وكتب عددا من المسرحيات التي كان يستقي موضوعاتها أحيانا من أعمال الكتاب المسرحيين الاوروبيين . وقد شاهد المصريون أغلب مسرحيات الكاتب على خشبات المسارح .

أدبــه المسرحي :

لعل الادب المسرحى هو الجانب الاقل حظا من الدراسة في ابداع فرح انطون . فالكتاب الذين درسوا نشاطه الادبى لا يتحدثون ، عادة، عن مسرحياته الا حديثا عابرا .

وقد كان الباحث أحمد منسى أكثر الدارسين اهتماما باعمال فرح انطون المسرحية اذ ذكر في كتابه (١) عناوين خمس عشرة مسرحية للكاتب من دون ان يشير الى ما هو مترجم منها أو محول عن أعمال روائية مشهورة أو مؤلف كمسرحية أصلا .

---

(١) ـ احمد ابو الخضر منسى ، " فرح انطون " ، القاهرة . ١٩٢٣

كما أن احمد منسى لا يذكر أى تاريخ لكتابة هذه المسرحيات ، ولكننا نعـــرف من دراسته ومن الاعلانات عن المسرحيات على أغلفة كتب فرح انطون الاخرى أنهـــا كتبت بعد عودة المؤلف من الولايات المتحدة الاميركية .

وأحمد منسى لا يرى فى ابداع فرح انطون المسرحى أية قيمة ايجابية ، فهـــو يعتقد ان الكاتب كان ينطلق فى تأليف المسرحيات من أغراض تجارية لا تمت الى الفن بصلة ، وأن فرح انطون وزملاءه لم يكونوا ينظرون الى هذه المسرحيات نظرتهم الـــى عمل أدبى . ويتشدد أحمد منسى فى هجومه على مسرحيات فرح انطون المترجمـــة عن الفرنسية ، تلك المسرحيات التي كانت تمثلها فرقة الفنانة المصرية الشهيـــــرة منيرة المهدية ، فيزعم ان فرح انطون كان يشوه بتلك المسرحيات الغنائيـــة ذوات الموضوعات المتهافتة ، الذوق المصرى ويتجنى على الفن .(١)

وأمام هذا الحكم العام الجائر على أدب فرح انطون المسرحى يجد المرء نفســه مضطرا الى التذكير ببعض أعمال الكاتب التى تدحض مزاعم السيد منسي المثيرة. ويكفي في هذا المجال أن نذكر مأساة " أوديب الملك " التى ترجمها فرح انطون وقدمتهـــا فرقة مسرحية جادة هي فرقة الفنان المرحوم جورج ابيض . كما اننا لا نستطيـــع أن نغفل مسرحيتى فرح انطون " مصر الجديدة ومصر القديمة " (١٩١٣) و " السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم " (١٩١٤) اللتين مثلتهما فرقة جورج ابيض نفسهـــا . بل اننا نعتقد ، انصافا للكاتب المنور الكبير ، بضرورة الحديث عن هاتين المسرحيتين بالتفصيل .

ان هاتين المسرحيتين لا تزالان تحتذبان اهتمام النقاد الى يومنا هـــذا . فالدكتور محمد يوسف نجم يفرد لهما فصلين فى كتابه " المسرحية فى الادب العربـــى الحديث " (بيروت ١٩٦٧) . ويتحدث الدكتور محمد مندور عن مسرحية فرح انطون

---

(١) ـ احمد ابو الخضر منسى ، " فرح انطون " ، القاهرة . ١٩٢٣ ص ٣٥-٣٦

" السلطان صلاح الدين ... " في كتابه " المسرح النثري " (القاهرة ١٩٥٩) فيرى أنها أثرت في ابداع الكاتب المسرحي المعاصر ابراهيم رمزي . أما مجلة " المسرح والسينما " القاهرية فتنشر في عددها ٥٣ - ٥٤ عن شهري أيار - حزيران لعام ١٩٦٨ مقالة لفؤاد دوارة بعنوان " صلاح الدين وبراعم المسرح الكويتي " يشير فيها صاحبها الى أن " السلطان صلاح الدين ... و " مصر الجديدة ... " هما أفضل مسرحيات فرح انطون .

" مصر الجديدة ومصر القديمة "

لقد اهتم فرح انطون بهذه المسرحية اهتماما عظيما ، ويدلنا على ذلك انه نشر في يوم عرضها الاول (٥ نيسان من عام ١٩١٣) في جريدة " الجريدة " الليبرالية المعروفة ، توضيحا مطولا ابرز فيه الفكرة الاساسية في المسرحية وهي ، كما يقول في " التوضيح " دعوة الى الحياة الجديدة التي يجب ان تكون قائمة على " الارادة والنشاط والقوة والعمل في كل مجال حتى في معتقداتنا " ، ويرى فرح انطون ان الاخلاق الجديدة يجب ان تقوم على هذه الاسس أيضا ، وهو يقوم مسرحيته فيسميها " رواية طويلة " كتبت من أجل تربية الارادة و " نداء " الى الحياة الجادة أو " نشيدا " نثريا يظهر فضائل الجيل الجديد الذي جسد في ذاته هذه المناقب.

ويؤكد فرح انطون أهمية هذه الفكرة مرة ثانية في مقدمة المسرحية عند ظهورها كتابا مستقلا . ويتضح للقارىء من خلال كتابات انطون عن المسرحية انه يسعى الى بناء " الشخصية التقدمية " ، التي سعى الى بنائها في مقالاته ورواياته أيضا ورأى فيها أساس تقدم المجتمع . واذا كان قد رأى في حينه ان الروايات الفلسفية المفيدة حقا هي روايات تمتلك الشجاعة وقوة معنوية للمجتمع تحض القراء على التخلص من ضعفهم واوهامهم ، فان " مصر الجديدة ... " يمكن ان تقارن بتلك الروايات من حيث فكرتها ، فالمسرح العربي في مطلع هذا القرن لم يكن يعالج موضوعات معاصرة ولم يكن يناقش قضايا اجتماعية خطيرة الا نادرا ، ولذا فقد عدّ فرح انطون

مسرحيته تجديدا فكريا وأدرك ان نجاحها يفتح طريقا جديدة لتطور المسرح ، وأن اخفاقها سيكبح هذا التطور . وهذا ما جعله قلقا جدا فى انتظاره لمعرفة رأى المشاهدين فيها . وفرح انطون لا يخفى سعيه لارضاء ذوق الجمهور الذى يؤم المسرح ، فهو يتجنب التحليل النفسى العميق ويحشد فى مسرحيته عددا كبيرا من المشاهد المتنوعة واضعا فى أساسها أحداثا ميلودرامية .

ان الادب المسرحى الجاد الفنى بالتحليل النفسى هو ، برأى فرح انطون قضية المستقبل ، فعندما يألف المشاهد المسرحيات التعليمية الجادة تزيح هذه المسرحيات الاعمال التجارية المزيفة عن خشبة المسرح .

تسلسل الاحداث وبنية المسرحية :

ان الخط الاساسى لاحداث المسرحية هو خط غرامى يهدف الى شد اهتمام الجمهور الى المسرحية ، وفيه يتحدث فرح انطون عن قصة حب بين التاجر الشاب الناجح فؤاد ومغنية موهوبة هى ألمز التى تغنى فى ملهى المرابى اليونانى خريستو . يختطف فؤاد ألمز من الملهى ، بناء على رغبتها ، ويستأجر لها مسكنا ولكن ألمز تعرف بعد ثلاثة أشهر من السعادة الصافية ان فؤادا متزوج وله طفلة ، وذلك عن طريق صديقة لها من العاملات فى الملهى . ويقترح فؤاد على ألمز أن يتزوجها تسوية للامور ، غير أن ألمز التى تحب فؤادا حبا جارفا ترفض أن يشاركها فيه أحد ، تطلب منه ان يطلق زوجته الاولى فيرفض ذلك رفضا قاطعا وينشب خصام بين المحبين . ويسافر فؤاد الى السودان فى أعمال تتعلق بالتجارة بينما تعود ألمز الى " الكازينو" ، ولا يلتقى الاثنان الا بعد ثلاثة أعوام ، تكون ألمز فى خلالها قد أصبحت مغنية مشهورة .

ويقول محمد تيمور فى كتابه " حياتنا التمثيلية " واصفا هذه المسرحية " رواية افرنكية اسمها زازا ، مصَّرَ فرح افندى انطون موضوعها وأدخل مشاهد مصرية كتخت

الغناء وبائع الجرائد وفاتحة الفال،صاحبة الودع . فأتت خليطا بين موضوع افرنكي وتمصير يتفق مع الروح المصرية ،وشيء من الريفو ،كان السبب في اقبال الجمهور عليها "[1].

ولكن محمد تيمور جانب الحقيقة كثيرا في هذا الحكم ،اذ من الواضح ان الخط لاساسي للاحداث يحمل الى جانب جاذبيته الشديدة بالنسبة الى المشاهدين لمصريين العاديين ، معنى فكريا كبيرا . فعلاقات الابطال ليست عادية أبدا ، وهي في العديد من جوانبها تعليمية ، اضف الى ذلك ان الكاتب قدم مشاهد كثيرة من الوعظ الصريح المباشر من خلال الخط الاساسي لاحداث مسرحيته . وقد عكست هذه المشاهد آراء الكاتب وتصوراته عن مصائر مصر وكشفت عن جوانب متعددة من حياة البلاد الاجتماعية .

ومما لا شك فيه ان بنية المسرحية قد أخضعت لرغبة الكاتب في التأثير تأثيرا فكريا عميقا في المشاهد . وهذا ما لا يخفيه فرح انطون الذى ضحى ، الى درجة معلومة ، بالبنية الفنية للمسرحيه ، فهو يبسط الافكار والحوادث التى بنى عليها مسرحيته في مقدمتها فيقول انها تتألف من أربع روايات مجموعة في واحدة : احداها: تدور حول فؤاد بك بطل مصر الجديدة ، وهى مبنية على قوة الارادة والنشاط والعمل والتزام الجد حتى في حالات اللهو ، وصيانة النفس والعيلة ، حتى في الحالات الغرامية العظمى،التي يضيع فيها رشاد ذى الرشاد . والرواية الثانية تدور حول الست " ألمز " نابغة فن الغناء ، وخليفة عبده وألمز الاولى ، وهى مبنية على تاريخ " ابنة العيلة " وابنة المدرسة ، التي سقطت لغلو افكارها في طلب الحرية ، وأرادت النهوض في سبيل الحب . والرواية الثالثة تدور حول خريستو الهائل ، صاحب أعظم كازينو في مصر ، وهى مبنية على حوادث الرقيق الابيض واغراء البنات بالفساد ،والسكر والقمار والاسراف والاستقراض الهائل بربا هائل يذهب بالمال

---

(1) - محمد تيمور - " حياتنا التمثيلية " القاهرة ١٩٢٢ -ص : ١٣٥

والطين والعقار . وقهاوى الرقص والخمارات والملاهى السرية التى تأكل الان الثروة العمومية . والرواية الرابعة تدور حول مهفهف باشا وجماعة من الوارثين ، وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالا قاتلا . زد على ذلك صدى جميع تلك الافاعيل لدى السيدات فى خدورهن ، ومؤامرة السيدات على الرجال لاعادتهم الى الصراط المستقيم . ووراء أولئك وهؤلاء ، صباح باشا السودانى ، يهتف هتاف الفرح والمسرة لقيام ناشئة جديدة فى شخص فؤاد بك ، هى ابنة مصر الجديدة التى تدفع عنها بقوة الارادة والاقدام والعمل والنشاط والاباء كل ما يشكو منه ابناء مصر القديمة .

فالفكرة الاساسية التى بنيت عليها الرواية هى ، كما رأى القارىء ، الدعوة الى (قوة ارادة العمل وعمل الارادة) كما قال فؤاد بك الى رفاقه فى السفينة ".(١)

القديم والجديد :

رأينا فيما سبق كيف حدد فرح انطون اربعة خطوط فى مسرحيته . فاذا عددنا الجديد كل ظاهرة تقدمية تملك مستقبلا ، والقديم كل ما يشد مصر الى الوراء وما هو محكوم عليه بالزوال ، يكون الخطان الاول والثانى ممثلين للجديد ، والخطان الثالث والرابع ممثلين للقديم على الرغم من أن اكثر مظاهر الشر التى صورت من خلالهما ليست قديمة من حيث الزمن ، بل هى جديدة لانها ترتبط بالتأثير الاوروبى فى حياة البلاد ، أو على الاصح ، ترتبط بكل ما هو سلبى وفاسد فى ذلك التأثير . ويجدر بنا هنا أن نذكر أن هذه الظواهر السلبية عينها هى ما كان الناس يسمونه جديدا فى أيام فرح انطون . وهذا ما يبدو واضحا فى حديث ركاب السفينة التى عاد على ظهرها فؤاد بك من أوروبا . انهم يرون أن بلدان الشرق الهادئة العريقة

---

(١) ـ من مقدمة مسرحية فرح انطون " مصر الجديدة ومصر القديمة " نقلا عن كتاب محمد يوسف نجم " المسرحية فى الادب العربى الحديث " ، ص : ٤١٠

المعروفة بحياتها البسيطة المسالمة فى أحضان الطبيعة ، تعانى من العادات الجديدة السيئة : من الرقيق الابيض والمسكرات والفراغ والملاهى . ولا يبخل علينا فرح انطون بالحقائق التى تبرز التأثير السيء للغرب . فمن الاحاديث على ظهر السفينة نعرف عدد البنات اللواتى جيء بهن الى مصر للاتجار بأجسادهن . ويكتشف فؤاد بك أن أغلبية الركاب الاوروبيين فى السفينة هى من مندوبى شركات بيع الخمور وأصحاب بيوت القمار والمهربين وبائعى المخدرات والاسلحة وشتى أنواع المغامرين والمغامرات .

ومما لا شك فيه ان هذه الحقائق بدت لاعين المشاهدين آنذاك وقائع معاصرة تماما . ولكن فرح انطون لم يكتف بعرض المؤثرات الخارجية التى تسبب تخلف بلاده بل عرض على لسان بطله الرئيسى فؤاد بك الاسباب الداخلية لما تعانى منه مصر . وهو يرى ان السبب الاساسى في ذلك هو غياب " عمل الارادة وارادة العمل " . ويرى أيضا ان الجمود هو نتيجة قرون طويلة كان فيها محور حياتنا غير ما يجب أن يكون فعلا ، كذلك يؤكد لنا الكاتب ان تأثير الغرب السيء فى بلدان الشرق يبلغ هذا المدى المهلك بسبب عدم نشوء الطبقات الكادحة الجادة القوية التى تشكل " العمود الفقرى للامة " .

خريستو :

يتجسد الشر فى المسرحية بشخصية خريستو الذى يقول مهفهف باشا فى وصفه :

" ليس له صناعة ويشتغل بجميع الصنائع . فهو صاحب أعظم وأكبر كازينو فى مصر كلها ، بل فى الشرق كله . ولهذا الكازينو دوائر وأقسام ، فقسم للغناء العربى ، وقد احتكر أشهر مغنية عربية عندنا وهى الست ألمز ، واتخذها خليلة له ضمانة للاحتكار . وقسم للمقامرة ، يجتمع فيه أشهر المقامرين وأغناهم . وقسم للبار وفيه الساقيات الجميلات بين شرقيات وافرنجيات . وقسم مشرف على الشارع جعله مجتمعا

أدبيا لمن لا يهوى الاقسام الاخرى . وهو فضلا عن ذلك يسلف نقودا بناء على رهن أطيان أو عقار . ويشترى قطنا ويتجر بالمصنوعات القديمة ويصدر الى الخارج سمكا مملحا من دمياط وأرزا من رشيد . ويستورد الخمور والساقيات الجميلات . . . وفضلا عن هذا وذلك يتوسط فى تسوية المشاكل والقضايا ، ويشتغل بالسمسرة . . . فى كل شئ " .

وخريستو هذا شخصية ميلودرامية شريرة تبقى على حالها فى فصول المسرحية ، وتخيم على أحداث المسرحية كاملة ففي المقدمة تقودنا أحاديث ركاب السفينة اليه حتما ، من خلال شخصية الفتاة الفرنسية التى جئ بها لتعمل فى ملهاه ومن خلال محاولة زوجته الانتحار غرقا . . . هكذا اذا يقدم فرح انطون لظهور خريستو فى الفصل الاول من المسرحية ، التى تجرى احداثها بعد ذلك فى غرفته فى الكازينو . انها غرفة تطل نوافذها على مناظر الحياة فى شوارع القاهرة آنذاك . فمن النافذة يرقب خريستو حركة الباعة الجوالين والمشعوذين وباعة اليانصيب والصحف ومنظفى الاحذية ومرقصى القرود والثعابين وغيرهم . وكأن فرح أنطون أراد بذلك ان يصور خريستو وقد غاص الى قلب الحياة المصرية . ان خريستو سيد الموقف فى غرفته (مسرح الاحداث) فهو يصرخ فى وجوه القادمين اليه طلبا للاستدانة ويطرد الخدم أو يستدعيهم ، والجميع يحتاج اليه ، وينتظر اذنا منه بالدخول عليه . أما عاملات الكازينو فملك له يتصرف بهن تصرف الانسان بشئ يملكه . وهو يحتقر ضحاياه ويتباهى بمقدرته على استغلالهم . صحيح ان خريستو يكرر في اكثر من مناسبة قوله " والله يا ناس مصر مسكين " (١) . ولكن هذه العبارة ليست نتيجة " تردد واضح يلح على فرح انطون ويحمله على الخطأ في تصنيف شخصياته " (٢) ، بل هي ، كما

---

(١) -عن كتاب " المسرحية في الادب العربي الحديث " ص : ٤١١ - ٤١٢

(٢) - د . على الراعي ، " مسرح الدم والدموع " القاهرة ١٩٧٣ ، ص: ٨٥

يلاحظ أحد خدم خريستو ، حزن الصياد على الطائر . انها نوع من تعالي الجلاد على ضحيتـــه .

لقد صور لنا فرح انطون خريستو شخصية لا تقهر . انه لا يخاف شيئا . زوجات رواد الكازينو يأتين اليه في طلب ازواجهن وتظهر الشرطة وتغلق الكازينو ويحـــال خريستو الى المحاكمة . ولكنه قوى لا يتزعزع . انه يبرئ نفسه . فالذنب في عــــدم استقرار الاسرة لا يقع على عاتقه بل على عاتق الازواج . ويتهمونه بتشغيل الفتــــاة أدال في الكازينو وهي دون الثامنة عشرة من العمر . ولكنه يتبرأ من هذه التهمـــة أيضا ، فالمسؤول عن ذلك هو السيد ايتيين الذى أتى بهذه الفتاة من فرنسا وادعى انها قريبته . أما خريستو فيجهل من أمرها كل شيء (كذا) .

ويعود الملهى الى العمل ، فكل ما حدث ليس الا دعاية ممتازة لكازينو السيـــد خريستو ،بل ان هذا الشرير يستطيع الحصول على تعويض عن الضرر الذى لحق بـــه من جراء اغلاق محله . ولا يكتفي بذلك ،بل يستعيد ألمز بحيلة خسيسة يدبرهــــا ويرغم صد يقتها التي تعمل عنده على تنفيذها . وبذلك يستعيد" امجاده " السابقـــة أما اللعنات التي تصبها على رأسه ضحاياه بعد أن تصحو في نهاية المسرحية فـــلا تزعجه . فهي لا تستطيع ان تلحق بعمله المزدهر أى أذى .

ان شخصية خريستو مصورة من جانب واحد ولكنها مكتملة ومنطقية وارشاديـــة . وفرح انطون لا يخفي خطر هذه الشخصية ،بل يظهر لمواطنيه ان خريستو وأمثالـــه أقوياء ما دام الوسط الذى يمدهم باسباب القوة موجودا .

مصر القديمـــة :

ان الوسط الذى يغذى خريستو وامثاله هو ضحاياه الذين ينجبهم تخلف مصر . وفرح انطون يقدم في مسرحيته عددا من أوجه التخلف في البلاد . من هذه الاوجـه ، مثلا ،موقف بائع الجرائد الذى يسأله فؤاد بك سؤالا يتعلق بالسياسة وهو يشتـــرى

منه جريدة ، فيجيبه البائع بعد الاستعاذة بالله بأن من يرغب في أكل " العيش "
لا يمارس السياسة . ويعلق فؤاد بك على هذا الحوار بقوله : اننا لا نزال في
مرحلة المعدة ولن ننتقل الى مرحلة العقل الا بعد زمن . ومن أوجه التخلف أيضا
موقف الاسرة الفلاحية التي تقع في حبائل خريستو فتشكره بحرارة على مساعدته لها .
ومنها أيضا سلوك الارستقراطيين المتلافين الاثرياء بالوراثة ، انهم شباب عاطلون عن
عن العمل يبددون ثروات ورثوها من دون جهد ويغرقون حتى آذانهم في ديونهم
لخريستو . هؤلاء أيضا في " مرحلة المعدة " فشروط السعادة عندهم هي " النقود
والنجاح في المغامرات الغرامية والصحة والوجاهة والزوجة الفتية الجميلة " . وفرح
انطون يبرز مأساوية هؤلاء من خلال سير المسرحية ، فهم في الفصل الاول نشيطون
مرحون لا يكترثون بخسارتهم في البورصة ، ولكنهم يظهرون في الفصل الرابع مفلسين
أذلاء يشكون حظهم العاثر ، وسبب هلاك هؤلاء جميعا هو فقدانهم " لقوة ارادة
العمل وعمل الارادة " . وشخصياتهم في المسرحية مصورة بشكل تخطيطي ولا يكاد
المرء يميز أحدهم من الاخر الا بالاسم . رفعت بك ومصطفى بك وأحمد بك ومرقص بك
وميشيل افندى .

مهفهف باشا :

يمتاز مهفهف باشا من بين الاثرياء بالوراثة بما يتصف به من صفات فردية
وبدوره المؤثر بعض الشيء في مجرى احداث المسرحية انه ابن عم فؤاد بك . وهو شاب
عابث ذو مظهر أوروبي أنيق . ففي الحديث على ظهر السفينة نراه يستعرض كل ما
عنده من مظاهر اللطف والدماثة في تعامله مع زوجة السيد ايتيين والفتاة أدال ، انه يجيد
اختيار المناسبة ليكيل للمرأتين المديح المبتذل ويضرب للمرأة موعدا تاركا لها عنوانه
في القاهرة متظاهرا بأنه يفعل ذلك من أجل زوجها . ولكن الحديث فوق ظهر
السفينة يكشف أيضا بدائية اهتمامات مهفهف باشا ، فهو حين يحاول اقناع أدال
بأنها تسافر الى بلد متمدن تماما مملوء " بالجمال وضروب المتعة " ، يعدد مظاهر
ذلك الجمال وهي : " فنادق ممتازة وابنية شاهقة وطرق عريضة وحدائق رائعة ودور

لهو كثيرة ومقاهي مكتظة بالناس من الصباح الى المساء . . . وسكك حديدية وحافلات وسيارات بل طائرات أيضا " . انه يتحمس كثيرا في حديثه عن مظاهر الحضارة الغربيه المستعارة فينسى مظاهر حضارة بلده المصرية مما يجعل الفتاة الفرنسية تذكره بالاهرامات ، فيستدرك قائلا ، وقد فاجأه ذلك ، " آه ، نعم نسيت الاهرامات" وينحو باللائمة على ضعف الذاكرة " . ان لهذا الموقف دلالة عميقة ، فقد كانت الاهرامات آنذاك رمز الاعتزاز الوطني في مصر ، ولذا فقد كان نسيانها وحده سببا كافيا لتصنيف مهفهف باشا بين أولئك الذين لا يهتمون بشرف بلادهم وثروتها . لقد كان مهفهف باشا مثل بقية الوارثين يقضي أوقاته في اللهو . فهو قد بدد ثلاثة أرباع أملاك زوجته وهجر مسرح السياسة التي اجتذبته ذات يوم ، فانحصرت اهتماماته كلها في المال والنساء .

غير أن المال يصبح العنصر الاهم في حياة الباشا في نهاية المطاف . فبعد طلاقه من زوجته يسأله صباح باشا ان كان يفكر في الزواج مرة أخرى وما صفات الزوجة التي يريدها ، فيجيب بقحة " اربع أو ثلاثمائة جنيه في الشهر على الاقل " . ولعل مرد ذلك الى وقوعه ، كبقية الوارثين ، في حفرة الدين لخريستو الذى يذكره بحلول موعد دفع السندات .

كان مهفهف باشا في بداية المسرحية ، وعلى الرغم من كل طيشه ، يدرك الضرر الروحي الذى يصيب مصر بسبب تقليدها للغرب . فهو الذى يتحدث عن " فدان الارض الذى يلتهم مداخيل خمسة ملايين " ، وهو الذى يقترح فرض رقابة على كل ما يدخل مصر وكل من يدخلها ، وهو الذى يستنتج ، بعد أن يحصي فؤاد الركاب ، ان سكان الشرق يعانون من هجمتين : هجمة خارجية تشنها عليهم كل سفينة قادمة اليهم وكأن هؤلاء السكان مستعمرة لاى شعب يرسل اليها أسوأ ممثليه ، وهجمة داخلية ناجمة من ضعف ارادة الشرق وجهله ونقص تربيته وامراضه المقيمة فيه . ثم يتساءل عن مقدرة أمة تتعرض لمثل هاتين الهجمتين على أن تواصل نموها الطبيعي .

(١) كذا في النص / والصحيح " مقاه " .

مثل هذه الافكار الحكيمة يليق " يمثل مصر الجديدة " فؤاد بك . هل كانت هذه الافكار عند مهفهف باشا صدى لتأثير فؤاد فيه وهو ابن عمه كما نعلم؟ وهل خاف خربستو من تأثير فؤاد في مهفهف فسعى الى الفتنة بينهما ؟ ان نص المسرحية الذى بين ايدينا لا يقدم لنا جوابا شافيا عن هذين السؤالين .

ولكن ،من الواضح تماما ان مهفهف باشا الذى يفهم الامور جيدا لا يمتلك " قوة عمل الارادة وارادة العمل " . وهذا ما أدى به الى الانهيار الكامل والانضمام الى فئة " الوارثين " . ان فرح انطون لا يوضح لنا ، بالتفصيل ،كيف حدث ذلك ، ولا نرى في المسرحية الا نهاية ذلك الانحدار . . وهذا مثال من الامثلة التي دفعت النقاد الى اتهام الكاتب باهمال الجانب النفسي في ابطاله اهمالا متعمدا .

ثورة النساء :

يشير فرح انطون في مقدمة مسرحيته الى أنه سيعرض في " الرواية الرابعة " تأثير الصراع بين القديم والجديد في حياة الاسرة المصرية .

غير أن المشهد الذى تدور أحداثه في بيت مهفهف باشا مخصص كله لتصوير حياة بنات الاسر الثرية وردود فعلهن على سلوك أزواجهن المشين . ويرسم فرح انطون بتعاطف كبير نشوء الاحتجاج في هذا الوسط على مطالبة الرجال للنساء بالخضوع الكامل لهم مع أنهم لا يستحقون الاحترام ، ويصور بحماسة ولادة الاحساس بضرورة المساواة في الاسرة .

ان ضياء خانم زوجة مهفهف باشا الغاضبة من سلوكه تعلن باسم النسوة انهن لا يردن من أزواجهن الا ما يريده هؤلاء منهن : التواضع والحرص والتوفير والنظام . انهن يغفرن للازواج ما فعلوه قبل الزواج فالله وحده يعلم ذلك . ولكنهن بعد الزواج يطالبنهم بالواجبات التي يطالبهم الازواج بها في جميع المجالات . هذا هو جوهر المساواة التي يطلبنها بكل قوة ، ان ضياء خانم وشريكاتها في المأساة

لا يرغبن في الزواج أو العائلة اذا لم يتحقق هذا الامر ، فلقد جربن الصبر والطاعة فما جاءا لهن بفائدة . وهن الان يرغبن في تجريب شيء آخر .

مما لا شك فيه ان النسوة المجتمعات في بيت مهفهف باشا قرأن ماكتبه قاسم أمين ، بل ان ممثلة القديم بينهن (جميلة خانم) ترى أنهن انسقن شوطا بعيدا وراء افكاره . لقد بدأت المرأة تعي ذاتها وتدرك انها لا تقل قيمة عن الرجل .

وينقلب احتجاج النسوة الى عمل ثورى متميز اذ تقرر النسوة الذهاب الى كازينو خريستو لاعادة ازواجهن الى البيوت والمحافظة على الاسرة والثروة والشرف . ولا تثنيهن عن ذلك تحذيرات حميلة خانم التي ترى أن هذا العمل لن يؤدى الى ما تحمد عقباه .

ان الصراع من أجل المساواة في الاسرة أمر يستهوى فرح انطون . وهومصور في مسرحيته بروح المنورين العرب الذين كانوا يعتقدون ان دور المرأة الاساسي هو ان تكون أما وزوجة مخلصة وربة بيت ممتازة ومربية صالحة للاطفال ، وكانوا يؤمنون بتأثير المرأة العظيم في تكوين أخلاق المجتمع .

أما نظرة الكاتب الى تحرر المرأة الكامل فسنراها لاحقا من خلال تحليلنا لشخصية ألمز في المسرحية .

" فؤاد " ـ بطل مصر الجديدة :

ننتقل الان الى الحديث عن الشخصية الاساسية في المسرحية ،" بطل مصر الجديدة " ـ فؤاد ،تلك القوة التي تقف في مواجهة مصر السلبية المتهالكة الواقعة تحت تأثير الغرب المدمر .

يسمي فرح انطون خط الاحداث الذى يرسم من خلاله شخصية فؤاد " الرواية الاولى " مؤكدا انها " مبنية على قوة الارادة والنشاط والعمل والتزام الجد حتى في

حالات اللهو ، وصيانة النفس والعيلة ، حتى في الحالات الغرامية العظمى ، التي يضيع فيها رشاد ذى الرشاد " .

الفكرة الاساسية اذن هي تصوير بطل عقلاني تماما ،بطل يجسد القوة والحكمة ، ويواجه عواطفه الجارفة . فكيف جسد الكاتب هذه الفكرة ؟

انه ، قبل كل شيء يضع على لسان فؤاد أفكاره . وهو يعلن منذ بداية المسرحية أن فؤادا هو " بطل مصر الجديدة " وينطقه بمنولوج عن قوة ارادة العمل وقوة عمل الارادة وعن الخطر المدمر الكامن في السلبية التي تراكمت قرونا ففتحت السبيل واسعا لتأثيرات الغرب المدمرة ،وعن ضرورة وجود طبقات قوية وحدية وكادحة لحياة الامة .

ويبدو فؤاد متأثرا بفلسفة نيتشه في منولوجه ، اذ يتحدث عن رغبته في تحرير شعبه من الزبد الفارغ ولو أدى ذلك الى دماره شخصيا . ويستنكر على الغرب ما يرمى به الشرق من تفاهات .

ان مونولوج فؤاد بك يلقي الضوء على تأثر فرح انطون بنيتشه . لقد استفى الكاتب من نيتشه دعوته الى " الاعتماد على القوة الذاتية في مقارعة الظلم " وتسلح بها في نضاله من أجل ايقاظ القوى الحية في مصر . وهذا ما يؤكده فؤاد مرة أخرى في المسرحية حين يحدث ألمزعما عاناه في السودان فيذكر لها أنه قاسى الاهوال هناك اذ خاض صراعا مع الطبيعة وصراعا مع الناس وصراعا مع الظروف ، وعانى هموما لا حصر لها . ولكنه تغلب على ذلك كله بقوة المقاومة والنضال التي هي سر النجاح في الحياة .

هكذا نرى ان القوة والفعل والنضال هي الصفات الاساسية في شخصية فؤاد . ويجدر بنا أن نشير الى ان القوة والفعل لا يستخدمان لتحقيق المصالح الشخصية الضيقة . فالبطل يظهر ، منذ البداية ، اهتمامه بمصير مصر . وهو عندما يعود من

السودان يحمل معه أيضا هموم بلاده عينهـــا فيتكلم على ضرورة الاستفادة من ثروات مصر والسودان ، عادا السودان جزءا من مصر،ويدعو أبناء وطنه الى الحركة والسرعة في هذا المجال قبل أن يسبقهم الاجانب اليه .

وليس ذلك كله مجرد كلام يقوله فؤاد ،فالكاتب يحرص على تصوير فؤاد رجل عمل . فشركة فؤاد بك التجارية لها ثلاثة فروع في القاهرة والاسكندرية وبور سودان . والاعمال تستغرق كل وقت الرجل تقريبا . وهو لا يتردد على الكازينو الا ليستمع الى غناء ألمـز فهو لا يلعب القمار ولا يسكر - ولا يستدين المال من خريستو ، ولا ينسى عمله حتـــى في أصعب لحظات المكاشفة الغرامية بينه وبين ألمز وأشدها حرجا .

ان فرح انطون يسبغ على بطله المثالي صفات اخلاقية سامية تزين عقله الواضـــح وحبه للعمل . وهكذا يبدو لنا فؤاد بك نبيلا مستعدا دائما لمساعدة الاخريـــن ، فالمساعدة واجب تمليه عليه مثله الاخلاقية . انه يتأثر أشد التأثر لمأساة زوجة خريستو، ويسعى بكل طاقته لانقاذ أدال من حبائل خادعيها سعيا منزها عن كل غاية وليـــس وراءه غير الاشفاق وحب العدالة . وهو يحمي ألمز من تحرشات " الوارثين " فـــي بداية المسرحية عندما كانت لا تعني بالنسبة اليه شيئا .

فؤاد وألمـز :

ألمز هي حجر المحك الذى يكشف طبيعة فؤاد . وعلاقة الحب بين ألمز وفـؤاد هي التي تشكل المحور الترفيهي والمحور الارشادى في المسرحية .

ان العلاقة بين ألمز وفؤاد ليست مغامرة غرامية طائشة بل هي شعور كبيـــــر يثير خوف فؤاد ويرغمه على تجنبها في البداية . انه يخشى ان يحرمه هذا الشعـــور ارادته الحرة الفاعلة ويكبل عنقه بالاغلال . وهكذا يبدأ الصراع بين الحب والعقل .

وتستمر ارادة فؤاد في المقاومة على الرغم من كل شيء . بل ان فؤادا لا يريـــد ان ينسى عمله حتى في أيام الوصال الاولى الممتلئة بالسعادة . وتقبل ألمز ذلـــــك

على مضض خاضعة لمنطق حبيبها الواضح الصريح .

غير ان الامور تتعقد عند ما تعلم ألمز أن لفؤاد زوجة وطفلة في الثامنة من عمرها. وان اسرة فؤاد تعيش في الاسكندرية وقد أخفى عليها ذلك . ويحاول فؤاد بحكمته أن يتجاوز هذه الصعوبة . لكن العلاقة بينه وبين ألمز ليست مغامرة عادية بين تاجر ثرى ومغنية ، لو كان الامر كذلك لسوى ببساطة . لكنه يحترم عواطف ألمز احتراما شديدا وهي عزيزة عليه ولا يرى في علاقتهما ما يشين ، فالحب قد سما بهذه العلاقة وطهرها . وهو، في الوقت نفسه ،رب أسرة فاضل ، قد لا يحمل لزوجته مشاعر الحب، ولكنه يكن لها الاحترام الكبير فهي أم ابنته . وفي هذه الظروف لا يجد فؤاد حلا لازمته سوى الحياة المزدوجة المستندة الى السرية القصوى .

ترى ، هل يدرك فؤاد ان في اقتراحه هذا اهانة لألمز ؟ للاجابة عن هذا السؤال نذكر بالمناقشة التي تدور بين ضياء خانم وفؤاد الذى يعترض على اتهامها له بالانحلال الخلقي مؤكدا ان ما بينه وبين ألمز يحدث دائما وليس فيه ما يشين ، فما الشائن في أن يحب شاب فتاة أو تحبه وتتبعه مضحية بكل شيء ؟ .

توحي هذه المناقشة ، لاول وهلة ،بأن فؤادا لا يحس بأى فارق اجتماعي بينه وبين ألمز ، فهو يتحدث عن علاقتهما على أنها علاقة بين شاب وفتاة مساوية له .

لكن هذه الصورة تتبدل في لحظة المواجهة التي تفرض عليه اتخاذ القرار . فحين تضبطه ابنته الصغيرة (حبيبة) في بيت ألمز ، وهما يتخاصمان لانه أخفى عليها أمر زوجته وابنته ، يشترك مع خريستو في خداع الصغيرة لحمايتها من اكتشاف الحقيقة ويترك ألمز مغميا عليها ويرحل . انه يضحي بحبه لالمز وبعدائه لخريستو وبمبادئه الاخلاقية من أجل حماية " عيلته " . قد يكون هذا التصرف طبيعيا بالنسبة الى أب يحب ابنته . ولكنه تصرف مهين في نظر ألمز ، تصرف يؤكد لها أنها في المرتبة الثانية وهذا ما لا تقبل به .

وحين يعود فؤاد عارضا عليها أن تكون زوجة ثانية له تكفيرا عما اقترفه بحقها ،

الا اتخذها عشيقة ولم يفش لها سرا هاما احتفظ به لنفسه وهو أنه متزوج وله بنـــت ، ترفض هذا العرض مشترطة لقبولها به زوجا أن يطلق نظيرة (زوجته الاولى) . وهنا تتجلى الهوة التي تفصل بين ألمز وفؤاد : انها تطلب المستحيل لقد عرض عليهـــا الزواج وأية عشيقة في الدنيا ترفض هذا العرض من عشيقها وتضع شروطا للقبول به ؟ .

هكذا يصبح التوفيق بين الموقفين ، بل بين العالمين ، متعذرا فيفترقـان . ولا يلتقي فؤاد بألمز الا عند عودته من السودان بعد ثلاثة أعوام . ذلك ان فـؤادا يسعى الى هذا اللقاء بحجة رغبته في الاعتذار من ألمز عما سببه لها من آلام . لكنـه اذ يلتقي بها يحاول ، في لحظة ضعف ،ان يستعيد الماضي الا انها تصر ، وهـــي التي تحترق حبا له ، على عدم احياء الماضي .

وعبثا يحاول فؤاد . . .

فؤاد : اتتذكرين الليلة الاولى ؟
ألمز : (متنهدة) نعم ، أتذكر .
فؤاد : ألا يلين قلبك لاخرى مثلها ؟
ألمز : (مترددة قليلا ثم تبسط يدها باباء وصدق وعزيمة)
لا ، لا . استودعك الله يا فؤاد .
فؤاد : (باسطا يده بعض البسط) وداعا ابديا ؟
ألمز : (والدمع في عينيها) نعم .

هكذا تنتهي حكاية البطل المثالي الذى يحتفظ بقوة ارادته وادراكه العميـــق لواجبه في جميع الظروف ، البطل الذى يجسد في سلوكه أخلاق البرجوازى المصـرى المتنور . انه يستجيب لنزوات قلبه ولكنه لا يفقد توازنه أبدا . شعاره في ذلك : " عيلتي وشغلي قبل كل شيء " .

صباح باشا ومصر الجديدة :

استخدم فرح انطون شخصية السوداني صباح باشا ليلقي بوساطتها الضوء على سلوك بطله الاساسي فؤاد . فصباح باشا ليس شخصية فاعلة في المسرحية فهو يقوم بدور المعلق الذى يشرح آراء فؤاد ويوضح احتياجات مصر ويطرح جملة من الافكار التنويرية المفيدة ، فما يميز شخصية صباح باشا من شخصية فؤاد هو أن الباشا اكبر سنا وانه ذو سلوك لا تشوبه شائبة . وهاتان الصفتان تجعلان أقواله أشد اقناعا لدى جمهور المشاهدين . ولعل هذا ما جعل فرح انطون يطلق على لسانه اعلان الصفات " التي يجب ان يتحلى بها الجيل الجديد من ابناء الوطن : " صباح باشا ... هو رمز لرجال الجد والعمل والارادة ،الذين يصونون نفوسهم ومراكزهم ولا يتركون شيئا تحت قبة السماء - مهما يكن قويا - يؤثر عليها أو يخرجهم عن واجباتهم وان سقطوا ،اسرعوا الى النهوض اباء وشمما ".

ألمز :

كان فرح انطون يتعاطف مع بطله فؤاد ويسوغ أفعاله كلها . ولكنه ، في الوقت نفسه ، أتاح للقارىء والمشاهد فرصة رؤية سلوك بطله المحبوب بعيني بطلة المسرحية ألمز .

ألمز فتاة قوية الشخصية ومتميزة كفؤاد . وقد أراد فرح انطون أن تكون حياة هذه الفتاة عبرة للناس . وهذا ما جعله يكشف عمدا عن أسباب تصرفاتها في مختلف المواقف في المسرحية،انها مثقفة ومن عائلة جيدة . ولكنها تقول لفؤاد ان الرغبة في التحرر كانت تغلي في أعماقها . وسبب هذه الرغبة هو التربية من ناحية ، والكتب (لا سيما الروايات الضارة) التي كانت تقرؤها من ناحية ثانية ، والمزاج العصبي المتقلب الذى كانت تتصف به من ناحية ثالثة . لقد تولدت في نفس ألمز كراهية للنساء المرتبطات بازواجهن وبيوتهن وأسرهن في علاقة عبودية . وعدت كل ذلك غير جديـر

بروحها النبيلة . وكان كل ما في البيت (المتمسك بالتقاليد القديمة على ما يبدو)
يثير في نفسها الاحتجاج الصارخ ، فقد رفضت ألمز الرجال الذين رشحهم أبواها
لها وامتلأت نفسها بالرغبة في الانعتاق من قيود المنزل ففرت منه .

وهكذا بدأ سقوط ألمز التي اكتشفت بسرعة فظاعة موقفها . غير ان هذا السقوط
كان ظاهريا ، فهو لم يمسس روح ألمز التي ظلت تحلم بالحرية حتى بعد أن قادها
حظها التعس الى الوقوع في قبضة خريستو التي لا ترحم . انها تدرك كل الهوان
الذى تعنيه لامرأة حياة الكازينو ، حيث السكارى ورواد بيوت الليل يتصيدون بعيونهم
الفاجرة الزائغة كل حركة من حركاتها وكل لفتة من لفتاتها . ولكنها ترفض الخضوع
للاخرين ليتصرفوا بها على هواهم ، وتتمرد حتى على خريستو ، محاولة الاحتفاظ
بشيء من استقلاليتها في هذا العالم القذر الذى هوت اليه . وتوحي لنا أحداث
المسرحية أن ألمز تحلم بالخلاص من قبضة خريستو . فما ان يصرح لها فؤاد بحبه
حتى تسأله أين سيسكنها . ويبدو سؤال ألمز هذا للمشاهد سؤالا صادرا عن امرأة
عملية وغير مهذبة . غير أن الاحداث تكشف للمشاهد فيما بعد أن ما تحلم به ألمز
هو البيت والأسرة والزوج المحب . وألمز تصرح بأنها مستعدة لبيع كل اشكال الحرية
مقابل هذه السعادة ، فالبيت والاسرة هما مملكة المرأة ونعيمها . وهي تعود اليهما
كما تعود السفينة التائهة في البحر الى شاطىء الامان .

هكذا يكتشف المشاهد أن ألمز لم تفقد نقاءها الروحي ، وأنها تنادى ، بارادة
الكاتب طبعا ، بآراء المنورين حول الدور الحقيقي للمرأة . أراد فرح انطون ان تقال
هذه الاراء على لسان امرأة متميزة وقوية ، جربت بنفسها حقيقة " الحرية " التي ينادى
بها دعاة " الفرنجة " المزيفة .

ان الاسرة التي تحلم بها ألمز هي الاسرة المثالية التي نادى بها قاسم أمين ،
الاسرة التي لا تقوم على الحسابات المادية بل على الحب الصادق . وامرأة مثل ألمز
لا يمكن ان تكون زوجة عبدة ، انها انسان له الحق في الحب والاحترام . وهذا ما
يزيد في ألمها عندما تكتشف خداع فؤاد لها . ان اخفاء فؤاد أمر اسرته عنها هو

اهانة لحبها وتحطيم لامالها وضربة في الصميم موجهة الى كرامتها الحساسة جدا بسبب ماضيها السيء . والفرصة الوحيدة لانقاذ سعادتها هي ، في نظرها ، طلاق فؤاد من زوجته الاولى . ذلك هو البرهان الوحيد الذى يستطيع فؤاد ان يثبت بهحبه لها ومساواتها التامة بزوجته (نظيرة) .

ولا بد لنا هنا من الاقرار بعدالة افكار ألمز ومنطقيتها . ففي الموقف الذى واجهته في علاقتها بفؤاد لم يكن أمامها سوى أحد حلين اثنين : اما الاستئثار بفؤاد واما القطيعة التامة بينها وبينه .

غير ان فؤادا كان أسير قواعد الاخلاق التقليدية على الرغم من كل افكاره التقدمية . انه لم يكن قادرا على البقاء نزيها حتى النهاية في علاقته بألمز . ولو نظرنا الى كل ما جرى بينهما ، بعيني ألمز ، لا بعيني فؤاد ، لوجدنا ، على الرغم من كل محاولات فرح انطون ،ان فؤادا قد قام بدور غير نبيل في حياة هذه المرأة .

والتصرف الوحيد الصحيح في هذه العلاقة هو (نتيجتها) القطيعة الكاملة بين فؤاد وألمز التي رأى فيها فؤاد انقاذا لعيلته وشغله " ورأت فيها المز انقاذا لكرامتها .

ان ألمز ،التي أقدمت على هذه القطيعة ، لم تفقد نفسها رغم هول الحدث . لقد وضعتها القطيعة أمام خيار صعب بين الموت والحياة القاسية في كازينو خريستو الذى تكرهه كرها لا يوصف . واختارت الحياة على قسوتها ،فجمعت شتات قواها وبدأت العمل لتصبح مغنية عظيمة تصفق لها مصر كلها .

هكذا يرسم لنا فرح انطون صورة امرأة عاثرة الحظ ،لا تستدر الدموع والعطف بسبب مصيرها التعس ،بل تبعث على الاعجاب . ولعل شخصية ألمز هي الشخصية الاولى من هذا النوع في الادب العربي . غير أن فرح انطون لا يجعل من ألمز صورة مثالية للمرأة . انها في اكثر من موقف تتصرف بما ينم عن البيئة التي تعيش فيها .

يكفي في هذا المجال أن نتذكر كيف اجتذبت فؤادا حين أسقطت وشاحها عمدا ليضعه على كتفيها فتنحني عليه وتغمره بعطرها فينتحي جانبا يقول لنفسه : " الله ان رائحتها تسكر الالباب " .

لغة المسرحية :

لا بد لنا ونحن ننهي حديثنا عن مسرحية (مصر الجديدة ...) من عرض مسألة طرحها الكاتب في مقدمتها . لقد وقف فرح انطون أمام مشكلة اللغة في المسرحية ، وحاول ان يحلها حلا مرضيا ، فجعل كل شخصية تتحدث باللغة التي تناسب ثقافتها . يقول المؤلف : " هذا هو المشكل الذى وقعت فيه في تأليف (مصر الجديدة) . وسيقع فيه بعدى كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية . بقي علي ان اذكر الوجه الذى اخترته لازالة هذه الصعوبة باقل ما يمكن من التسامح في شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) . لانه من الواجب في رأيي ان لا تضحى احداهما في سبيل الاخرى تضحية تامة .

اخترت وجها وسطا ، وما ازعم انه الحل النهائي ، ولكني رأيته افضل وجه حتى الان . فقد اصطلحت على جعل اشخاص الطبقة العليا في الرواية ، يتكلمون اللغة الفصحى ، لأن تربيتهم ومعارفهم واحوالهم تبيح لهم هذا الحق . وجعلت اشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون باللغة العامية . ولما كان للغة العامية اشارات واصطلاحات وكلمات هي في بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان ، فقد بقيت لها هذه المواقف ولكنني اجتثثتها من اصولها اجتثاثا في المواقف العالية والحوادث الفاجعة التي لا تكسبها الا اللغة الفصحى جمالا وجلالا . ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها اضحوكة . ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة اخرى . وهي انا اذا اصطلحنا على جعل اشخاص الطبقات الدنيا في الرواية يتكلمون العامية وجب على مخاطبيهم ان يكلموهم بها . أولا ليتفاهم الفريقان وثانيا لكي لا يثقل في سمع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ، ومن الفصحى الى العامية بين سؤال وجواب " .

السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم :

يعتقد فؤاد دوارة في مقالته في مجلة " المسرح والسينما " التي سبق ذكرها ، ان مسرحية فرح انطون " السلطان صلاح الدين ... " مسرحية جيدة لا بحسب عصرها فقط بل بمقاييس عصرنا أيضا .

لقد كانت هذه المسرحية اكبر مسرحيات فرح انطون شهرة . ففي عام ١٩١٤ قامت فرقة جورج أبيض بتمثيلها على المسرح ، وكذلك فعلت فرقة زكي عكاشة ، الامر الذى خلق منافسة حادة بين هاتين الفرقتين" ، انتهت كما يرى محمد تيمور ، أول ناقد مسرحي في مصر ، بفوز فرقة عكاشة التي حققت نجاحا أكبر في مهمتها من النجاح الذى حققته فرقة جورج أبيض . وقد عاد جورج أبيض فقدم المسرحية مجددا في العشرينات ، وفي الاربعينات اخرج زكي طليمات مسرحية " صلاح الدين .. " مرة ثالثة .

وبعد أكثر من خمسين عاما على ظهور هذه المسرحية على الخشبة للمرة الاولى ، شاهدها الناس مرة رابعة عندما أخرجها زكي طليمات نفسه على خشبة المسرح التجريبي الكويتي .

ان نجاح هذه المسرحية وحياتها الطويلة على خشبة المسرح ، لا يمكن ان يفسرا بمعالجتها لصفحة مشرقة من التاريخ العربي فقط ، بل لا بد لنا عند تفسير هذا النجاح من أن نأخذ بعين الاعتبار أيضا العلاقة الوثيقة بين المسرحية والاحداث والافكار السياسية المعاصرة . لقد استطاع فرح أنطون ان يتنبأ في مسرحيته بعدوان الامبريالية الذى نعاني منه اليوم وأن يحدد الاسس التي ينبغي أن تبنى عليها مقاومة العدوان الاستعمارى ، فيدعو الى الوحدة وبناء الجبهة العربية الموحدة لمقارعة المستعمرين الغزاة .

لقد تعذر على كاتب هذه الاسطر الحصول على النص الكامل لمسرحية انطون لهذا رأى الاكتفاء بما كتبه عنها محمد يوسف نجم في كتابه " المسرحية في الادب العربي الحديث" (١) .

السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم - فرح انطون : (١٩١٤) .

اختار الاديب المفكر فرح انطون ، حقبة من ازهى حقب التاريخ الاسلامي ، ليعرضها على المسرح ، ويبث من خلالها افكاره الاجتماعية والسياسية والانسانية والوطنية . وكانت مسرحيته هذه ، حلقة من سلسلة مؤلفاته الكثيرة، في القصص والفلسفة والاجتماع .

وقد تناول فيها طرفا من حياة البطل العربي صلاح الدين ، حين كان يعد العدة لقهر الصليبيين ،في الاشهر القليلة التي سبقت معركة حطين ، تلك المعركة التي اعادت للاذهان ذكرى عصر الفتوحات في صدر الاسلام . وقد استعرض المؤلف في هذه المسرحية ، تاريخ هذه المعركة ،وما تبعها من سقوط بيت المقدس، عاصمة المملكة اللاتينية ، واستسلام اكثر المدن التي كانت بايدى الصليبيين في سورية ، وفلسطين ، وضمور المدن الصليبية ، واقتصارها على بضعة قليلة .

هذا موجزللاطار التاريخي الذى احاط به الكاتب حوادث مسرحيته ، وقد نفذ منه الى تصوير عواطف الانتقام الديني والعنصرى ممثلة في شخصيات ماريا وبرنت وبلوندل ، وعواطف الحب المكتوم ،حب اياز لماريا ، الذى كان يطوى عليه جوانحه ويخشى ان يصرح به ، نظرا للظروف القائمة بين المسلمين والصليبيين . وكذلك حب الملك العادل ،اخي صلاح الدين ، للملكة جوانا ، ملكة صقلية ، وحب بلوندل

---

(١) - محمد يوسف نجم " المسرحية في الادب العربي الحديث " ص: ٣٢٧-٣٣١

لماريا ، وحب برنت ، رسول ملكة صقلية ، لها . وهكذا كانت ماريا ،اخت ريجولــد ى شاتيون ، امير الكرك والشوبك ، المحور الذى دارت من حوله حوادث المسرحية ، ولولا براعة الكاتب واقتداره على ادماج الحوادث ومزجها ، بحيث تتداخل ويلتحم نسيجها ، لانفصمت الحبكة ، ووقع في شر الازدواج ،اذ كانت الحوادث المتخيلة ، لا تقل قوة واثرا عن الحوادث التاريخية .

وقد كانت ماريا هذه - تلك الفتاة التي استطاعت بتنكرها في زى مملوك ، أن تخترق النطاق الذى ضرب حول قلعة صلاح الدين ، كما استطاعت بذكائها ورقتهــا ان تأسر جميع من كان حولها وحوله - رمزا للغرب الذى جاء يغزو الشرق . وقد جسم الكاتب فيها الموقف الصليبي تجاه الاسلام ، الذى كان صلاح الدين في المسرحيــة يرمز اليه ، ويمثله احسن تمثيل .

وقد كان الكاتب ، يستغل جميع ما في يديه من وسائل ،لبث افكاره الاجتماعيــة والسياسية والاخلاقية . وكان في ذلك منطقيا مع نفسه ، حين قال في احدى مقالاته :

" ولا بأس من ورود التاريخ في الروايات ، ولكن يجب ان يكون وروده عرضــا والعمدة تكون على ما في الرواية من الافكار والمبادىء الاجتماعية . التي هي غــرض الرواية الحقيقي لان الروايات الخطيرة الهامة في هذا العصر ، انما هي روايـــات اجتماعيــة " .

والمسرحية في جوهرها ، تصوير صادق لفكرة الصراع بين الشرق والغــرب ، وموقف الغرب المستعمر الغادر ، من الشرق الوادع المسالم . وكان هذا الموقــف يتجلى دائما في كتابات فرح انطون في مجلته " الجامعة " وفي مقالاته السياسيــة والوطنية التي كتبها في " الجريدة " و " مصر الفتاة " و " اللواء " و " الاهالـــي " و " البلاغ المصرى " و " المحروسة " و " مصر " و " الوطن " وغيرها من الصحف . ويبــرز لنا فيه فرح انطون في ثياب الشرقي الوطني الذى يحرص على تقدم النهضة الشرقيــة وازدهارها ،ويسوءه ان يرى الغرب يوطد اقدام استعماره الظالم في اكثر البلــدان

الشرقية . وهذه المسرحية ، فيما نرى ، لا تختلف عن مقالة سياسية يكتبها فرح ، ليندد بالاستعمار والمستعمرين ، ويدعو الوطنيين للاتحاد والتعاون لطرد الدخلاء .

والحوادث في هذه المسرحية ، تتحرك بقوة ونشاط ، وهو يختار من المادة التاريخية ، ويضيف اليها من مستنزلات الهامه ، ما يساعده على رسم صورة حية ، لتلك الفترة الحرجة من تاريخ الشرق الاسلامي . وهو يعمد الى استحثاث عجلة الزمن في المسرحية ، حتى يصل الى الغاية المتوخاة ، ويبرز لنا انتصار الشرق على الغرب في ابهى حلة . ولذا نراه يسقط الحشو ، ويتجنب الاستطراد والتطويل . ولا يبيح لنفسه ان يسترسل في الوصف والشرح ، بل يقدم لنا الحادثة في صورتها المثلة المجسمة .

وقد اعتمد على بعض الحيل المسرحية ، لتوفير عنصرى التشويق والمماطلة ، اللذين يؤديان الى تتبع الجمهور للحوادث في لهفة وتطلع . فاعتمد على تنكر ماريا ، وعلى تنكر برنت ، وقيامه بحركات غريبة شاذة ، واخفى سرهما الى آخر المسرحية . كما عمد الى بعض المحادثات السرية ، والرسائل التي ينقلها حمام الزاجل ، ليضفي على المسرحية غلالة من الغموض والابهام .

ولكنه بالرغم من ذلك كله ، حاول ان يحافظ على منطق التاريخ ، ومنطق الحوادث والشخصيات . واستطاع ان يقنعنا بصحة الجو التاريخي ، وتسلسل الحوادث واخذ بعضها برقاب بعض ، وارتباطها بروابط وثيقة من السببية .

وفيما يختص بالشخصيات ، نراه يحرص على الواقع التاريخي للشخصيات المعروفة تاريخيا ، ويحيطها بالوقائع التاريخية والمخترعة ، التي تكفل لها التحرك والانفعال ، في جو طبيعي ، على انها شخصيات انسانية حية . ونحن نعلم ان الشخصيات التاريخية تكون عادة اقرب الى النماذج ، منها الى افراد واضحة الملامح متميزة الصفات ، ولذا يترتب على الكاتب ان يبذل لها عناية كبيرة ، حتى يستطيع ان يحركها ويبعث الحياة فيها .

فحلم صلاح الدين وحكمته وعدله وترفعه عن الدنايا ،واخلاصه في جهاده في سبيل رفع لواء الدين ، صفات تتجلى لنا بوضوح . وهذه الصفات تتقلب على اتون الحوادث ، ليصفي جوهرها ، وينفي ما فيها من اوضار وشوائب ، كما انه يضع في سبيلها بعض العقبات ، لتتغلب عليها ، وتخرج من هذه الغلبة ، اكثر وضوحا واشد انجلاء . ومثل هذا قل عن شخصيتي اياز وفخر الدين .

ويقابل هذه الشخصيات الخيرة ، الشخصيات الصليبية التي تصطنع الحيل والمؤامرات ، وتظهر خلاف ما تبطن ، وتتنكر في ثياب غير ثيابها حتى تتمكن من بلوغ غايتها ، واقتناص فريستها . وهي في غموضها ولؤمها ومكرها ، تمثل الصور العكسية للشخصيات الاسلامية البسيطة الواضحة ، التي تؤمن ايمانا لا يفسده مكر او خبث ، وان استعانت بالدهاء ، فهو دهاء خير ، لا يؤدى الى ضرر يعود على بني الانسان بالوبال والثبور .

ولا ندعي أن فرح أنطون أراد أن يصورلنا في مسرحيته ، تلك الشخصيات الدينية فحسب . بل اراد ،الى جانب ذلك ،ان يصورلنا الشرق في بساطته واخلاصه ووطنيته ووضوحه وروحانيته ، والغرب في مكره وخسته وماديته .

واسلوب فرح في هذه المسرحية ، هو اسلوبه المعروف في مقالاته وقصصه ،وابحاثه الاجتماعية والفلسفية . لغة سهلة غير متكلفة ، لا يعنى باختيار الفاظها وتنميقها ، وكل ما يهمه من الامر ان يرسم الشخصيات ويسرد الحوادث ، وينقل المعاني التي يتوخى التعبير عنها كاملة . وهو يعبر عن اتجاهه هذا حين يقول في احدى مقالاته :

" فالافكار الافكار. المعاني المعاني . هذا هو الغرض الحقيقي من الكتابة ، لان الالفاظ ليست سوى لباس او قشور للمعاني " .

ويقول في موضع آخر :

" وما الكتاب العظام الذين اقاموا بني عصرهم واقعدوهم ،بما كانوا ينشرونه

بينهم ، سوى نفوس ادق شعورا من باقي النفوس . كانوا يجمعون العواطف التي تختلج في صدور بني عصرهم بوجه مبهم غامض ، ويبسطونها واضحة جلية يتناولها القريب والبعيد لانهم كانوا أشد شعورا بها . فتأملوا في هذه الوظيفة التي هي وظيفة الكتاب الحقيقية ، وقابلوها بوظيفتهم متى كان عملهم مقصورا على طلب الالفاظ الغريبة من قواميس اللغة واقتناص التعابير البدوية والاساليب القديمة التي لم يبق ما يسوغ استعمالها في عصر كهذا العصر . ولا ريب عندنا ان هذا بمثابة ردم معادن المعاني في نفوس الكتاب . وجعل اذهانهم عبارة عن مخازن للالفاظ فقط . وبذلك يقضى على الكاتب العربي ان تبقى كتابته بلا تأثير في قرائه مهما ابدع واجاد في تنسيق التعابير والالفاظ . لان الالفاظ عبارة عن جماد لا يؤثر في النفس، اذ ان النفس لا يؤثر فيها الا فيض المعاني الخارج من نبعها العذب " .

وعلى الرغم من بساطة اللغة وعدم التكلف في اختيارها والتنوق في انتقاء الفاظها كان الحوار مرنا يلائم تطور الحوادث ونمو الشخصيات .

الفصل الثامن

القصة في عصر التنوير

تمهيد :

الحديث عن القصة في عصر التنوير صعب بسبب ما يجده الباحث من اختلاط بين مصطلحي "الرواية" و "القصة" عند دارسي تاريخ الأدب العربي في هذه المرحلة وعند الادباء أنفسهم . فالدكتور حسام الخطيب يدعونا في كتابه "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية" الى تجاوز "التحديد الدقيق للمصطلح وتناوله بمعناه الأوسع" . (١) وهكذا ينعدم الفارق عنده بين الرواية بأنواعها وبين القصة ، فيغدو كل ماكتبه المنورون من قصص وروايات لونا أدبيا واحداً هو "القصة" .

والأمر نفسه يبرز في كتاب يوسف الشاروني "القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا" (٢) ، أما أنيس المقدسي فيتحدث في كتابه "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث" عن الفن القصصي بشكل عام (٣) من دون أن يميز بين "القصة" و "الحكاية" و "المسرحية" .

---

(١) د . حسام الخطيب ، " سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية "، الطبعة الثالثة ــ دمشق ١٩٨١ ــ ص : ١٤

(٢) انظر يوسف الشاروني "القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا" كتاب الهلال ، العدد : ٣١٦، القاهرة ــ ١٩٧٧ . ص : ٧٣ وما بعدها .

(٣) انظر أنيس المقدسي "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث" ، الطبعة الخامسة ــ بيروت ١٩٧٣ ، ص ٤٥٣ وما بعدها .

ان هذا الاختلاط في المصطلحات يدفع الدارسين الى الاختلاف في تحديد تاريخ لنشأة القصة في الادب العربي الجديث ، فمنهم من يعود بها الى كتاب رفاعة الطهطاوى " تخليص الابريز " (١٨٣٤) ، ومنهم من يؤكد انها نشأت في عام ١٨٧٠ ، اذ نشر سليم البستاني في هذه السنة روايته الاولى " الهيام في جنان الشام " على صفحات مجلة أبيه " الجنان " ، ويؤكد معظمهم ان القصة بمعناها الفني لم تنشأ الا بظهور رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل في عام ١٩١٤ .

من الصعب ، طبعا ان يجد الباحث تعريفا محددا دقيقا للقصة ، فقد أظهر الزمن عقم المحاولات الهادفة الى ايجاد قوالب محددة لتصنيف الابداعات الفنية ، وليس ما نشهده اليوم من تداخل بين الاجناس الادبية سوى تأكيد على رفض " القولبة " .

غير أننا نرى أن ادماج كل الاعمال الادبية ذات الموضوع القصصي في مصطلح " القصة " أخطر من فصل " القصة " عن " الرواية " فصلا يتخلله بعض العسف.

ان ما يمكننا ان نقوله في تعريف القصة في المرحلة التي تعنينا هو أنها عمل أدبي قصير . مثل هذا التعريف لا يدعي للقصة بنية خاصة أو وجود الخيال فيها أو انعدامه أو غير ذلك . انه يحدد السمة الاساسية فيها فقط ، تلك السمة التي تميز القصة من الالوان الادبية الاخرى ، ألا وهي القصر .

والقصر ، طبعا ، مفهوم نسبي ، فثمة قصص مكتوبة ببضعة أسطر ، وثمة قصص يتجاوز عدد صفحات الواحدة منها الثلاثين ، ومع ذلك تسمى قصة . هناك ، على كل حال ، تحديد لطول القصة قدمه لنا سومرست موم اذ قال : " القصة هي العمل الفني الذى يقرأ بساعة واحدة " ، وتجارب القصاصين وكتاباتهم تدل على أن موم لم يبتعد عن الحقيقة كثيرا .

لا بد لنا ، اذا أخذنا بهذا التعريف ، من أن نشير الى دور كتاب المقامات في عصر التنوير في انشاء هذا اللون الادبي الجديد (ناصيف اليازجي ، احمد فارس

الشدياق ، عبد الله النديم ، محمد المويلحي) ولعل أول كاتب اتسم بموهبة قصصية من بين كتاب المقامات هو أحمد فارس الشدياق الذى دل كتابه " الساق على الساق " على أن عقليته القصصية ناضجة الى حد كبير ، وان لم يستغلها في هذا الفن . وكتابه هذا هو ترجمة لحياته ، كتبت باسلوب قصصي طريف . واعتقد انه كان بامكان الشدياق ، لو لم تصرفه السياسة والصحافة عن الابداع الادبي ان يكتب القصة بشروطها النقدية الحديثة ، فيكون بذلك البداية الموفقة لهذا اللون الادبي عندنا .

لقد خرج الشدياق بالمقامة عن التكلف اللغوى والعبث البياني ، الى المقالة القصصية التي تعالج موضوعا اجتماعيا ، ولولا أنه ساقها على لسان الهارس بن هشام رواية عن الفارياق (أى فارس الشدياق) وجعل اسلوبها السجع ووشحها بالشعر لاعتبرنا محاولته هذه بداية حسنة لكتابة القصة .

ولا بد لنا ، أيضا ، من الاشارة الى قصص سليم البستاني (ذكرنا هذه القصص في الفصل الخاص بسليم البستاني في هذا الكتاب ولا نرى حاجة لاعادة ذكرها هنا) الذى اسهم اسهاما كبيرا في تطوير القصة العربية المعاصرة ، وحاول ، متأثرا بالقصة في الغرب ، ان ينشيء في أدبنا هذا اللون الجديد .

ولا بد لنا ، آخيرا ، من أن نذكر المنفلوطي الذى تحرر من قيود السجع وراح يكتب قصصا تقترب في بعض سماتها من المقالات (انظر العبرات للمنفلوطي) . ان قصص المنفلوطي تشبه المقالات من حيث عنايتها الفائقة بالتعبير البياني وتقديمه على التعبير من خلال الاحداث والشخصيات . ولكنها تختلف عن المقال بأنها أميل الى الذاتية ، فكاتبها يطلق العنان لخواطره ومشاعره وكأنه شاعر يكتب قصيدة ، وهي تختلف عن المقال كذلك ، اذ يمزج الكاتب التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد الوصفي فيحدث في العمل الادبي ضربا من التنويع يخفف من طابعه الذاتي .

لقد كانت قصص المنفلوطي قمة ما وصل اليه تطور هذا الفن عند ممثلي المدرسة المصرية في أدب عصر التنوير . غير أن ممثلي المدرسة السورية (المتأثرين بالغرب) قدموا في هذه المرحلة نماذج قصصية أكثر نضجا ، وهذا ما يجعلنا نقر لهؤلاء باسبقيتهم في هذا المضمار . وسنعرض فيما يلي لاثنين منهم ، هما في اعتقادنا أول من كتب القصة بمعناها الفني المعاصر ، على الرغم من أن قصصهما حملت في طياتها ملامح عصر التنوير الذى نتناوله في هذا الجزء من الكتاب . ونحن نعني هنا جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة (١) .

---

(١) اعتمدت في دراسة هذين الاديبين على كتاب الدكتور محمد يوسف نجم "القصة في الادب العربي الحديث" . بيروت ١٩٦١ . وقد أدخلت على دراسة الدكتور نجم بعض التعديلات لتنسجم مع مجمل الدراسة .

جبران خليل جبران :

ولد جبران في لبنان عام ١٨٨٣ وبعد ان استوعبت روحه ما في طبيعة بلده من الوان الجمال ، وبعد ان استمد منها عناصر شاعريته واقانيم فنه ، غادرها الى امريكا مع عائلته (١٨٩٤) فقضى فيها ثلاث سنوات عاد بعدها الى بيروت والتحق بمدرسة الحكمة ، حيث درس اللغة العربية ومبادىء الفرنسية . وفي سنة ١٩٠٢ رافق عائلة اميركية في رحلة طويلة في الشرق والغرب ، ثم عاد الى بوسطن حيث قضى فترة من حياته امتدت حتى سنة ١٩٠٨ . ثم ابحر الى فرنسا ، ليدرس الفن ويتصل بمشاهير رجاله . ثم عاد الى نيويورك وانصرف الى الكتابة والرسم ، وعكف على دراسة اللغة الانجليزية حتى اتقنها وصار يجيد الكتابة بها . وقد انتج بالعربية والانجليزية انتاجا ضخما في القصة والخواطر والمقطعات الحكمية والشعر . وابتدع طريقة في الكتابة صارت فيما بعد علما عليه ، وهي قائمة على التموج والتلوين ، تغشيها غلالة من الرمز والصوفية ، وتنتثر فيها الصور القوية المعبرة والتعابير الشاعرية المبتكرة .

هاجر جبران الى امريكا واوربا ، يحمل في طيات نفسه تقاليد بلاده وعاداتها . واخذ يختبر نوعا من الحياة كان جديدا عليه . فيه حرية وانطلاق ، وفيه احترام للفرد وتنظيم لاحوال معيشته ، وفيه تقدم في مختلف المرافق . فهاله هذا الفارق العظيم ، بين ما اختبر من انواع الحياة ، وبين ما يراه الان ماثلا امام عينيه ، فتأججت في نفسه نيران تلك الثورة العاتية ، وحمل معوله بيديه يهدم انقاض ذلك البناء الشرقي المتداعي ، ليقيم عليها بناء جديدا ، يقتبسه من حياته الجديدة . وكان لتعلق جبران بموطنه الاول ، وحبه الشديد لبلده ، أثر كبير في توجيهه هذه الوجهة الاصلاحية . وقد كانت عناصر الرومانتيكية مكتملة في نفسه فاختار لها الاطار التعبيرى المناسب فكان لنا جبران ، شاعرا تتوهج في اسلوبه حرارة العاطفة ، ويتوثب الخيال المنسرح المجنح ، وتتراقص الصور الجميلة الموحية . ومصلحا اجتماعيا يهاجم مؤسسات

المجتمع ومنظماته ،ويثور على نظمه وتقاليده (١) . وكان من الطبيعي ان يتخذ من القصة أداة لتفريغ ما في نفسه ، فلجأ اليها فكانت بين يديه طيعة لينة .

الاجنحة المتكسرة :

أصدر جبران قصته الاجتماعية "الاجنحة المتكسرة" سنة ١٩١٢ ، وكانت لونا من البوح الشخصي أرخ فيه جبران حبه الاول في بيروت ، في صورة صادقة نمت عما كان يصطرع في نفسه ، وهو المراهق آنذاك ،من العواطف المكبوتة والاحساسات الخامدة التي تفجرت بقوة عند أول احتكاك عاطفي .

وخلاصتها أنه أحب سلمى كرامة ، وكان ابوها فارس كرامة ثريا شريف القلب كريم الصفات ، ولكنه كان ضعيف الارادة يقوده رياء الناس كالاعمى ، وتوقفه مطامعهم كالاخرس . . . اما ابنته فقد كانت تخضع ممتثلة لارادته الواهنة على رغم كل ما في روحها الكبيرة من القوى والمواهب . . . وكانت جميلة الا ان جمالها لا ينطبق على المقاييس التي وضعها البشر للجمال ،بل كان غريبا كالحلم او كالرؤيا او كفكر علوي لا يقاس ولا يحد ولا ينسج بريشة مصور ولا يتجسم برخام الحفار . . . وكانت "روحية الاميال والمذاهب ، فهي ترى جميع الاشياء سابحة في عالم النفس" . وقد أحبها منذ التقى بها في بيتها لاول مرة ، وودعها وقلبه يخفق في داخله مثلما ترتعش شفتا العطشان بملامسة حافة الكأس . . .

وداما على العهد محافظين ، يزورها ويجلس اليها ويتبادلان العواطف السامية ، ويتباثان ما في نفسيهما من لواعج الاشواق الا ان يد القدر القاسية ابت الا ان تفجعهما في اعز ما عندهما ، في حبهما . وقد اتتهما هذه الفجيعة على

---

(١) ـ انظر ما جاء عن جبران في كتاب "الشعر العربي في المهجر" تأليف عباس ونجم .

يد لا ينتظر منها الا الخير ،وهي يد المطران بطرس غالب . " وهو رئيس دين في بلاد الاديان والمذاهب تخافه الارواح والاجساد ، وتخر اليه ساجدة مثلما تنحني رقاب الانعام امام الجزار . ولهذا المطران ابن اخ تتصارع في نفسه عناصر المفاسد والافكاره مثلما تتقلب العقارب والافاعي على جوانب الكهوف والمستنقعات " .

اراد المطران ان تكون سلمى زوجا لابن اخيه ،لان أباها كان غنيا ولم يكن له وريث سواها .

" وقد اختارها المطران زوجة لابن اخيه لا لجمال وجهها ونبالة روحها بل لانها غنية موسرة تكفل بأموالها الطائلة مستقبل منصور بك وتساعده بأملاكها الوسيعة على ايجاد مقام رفيع بين الخاصة والاشراف " (١) .

ويتم هذا الزواج ، برغم ارادة الاب والابنة ، وتعيش سلمى مع زوجها في جحيم يزداد استعارا كل يوم . ويموت أبوها ويتركها امانة بين يدى صديقه وحبيبها ،راوية القصة . ويتفقان على الاجتماع مرة في الشهر في هيكل عشتروت الواقع بين البساتين والتلال التي تصل اطراف بيروت باذيال لبنان . ويتساقيان كأس الحب والشهوة فترة من الزمان لم تطل . اذ ان الشكوك ساورت المطران ، فبث عيونه يتجسسون على سلمى ، ولذا اضطران يوقفا اجتماعاتهما هذه .

" وتقضي سلمى مع زوجها خمس سنوات دون ان ترزق منه بولد ، ليوجد العلاقة الروحية بينها وبين بعلها ، ويقرب بابتساماته نفسيهما المتنافرتين مثلما يجمع الفجر بين اواخر الليل واوائل النهار . والمرأة العاقر مكروهة في كل مكان لان الانانية تصور لاكثر الرجال دوام الحياة في اجساد الابناء فيطلبون النسل ، ليظلوا خالدين على الارض" (٢) .

---

(١) - ص ٤٩ .

(٢) - ص ١١٠ .

" وقد صلت سلمى متوجعة حتى ملأت الفضاء صلاة وابتهالا ، وتضرعت مستغيثة حتى بدد صراخها الغيوم فسمعت السماء نداءها وبثت في أحشائها نغمة مختمرة بالحلاوة والعذوبة ، واعدتها بعد خمسة أعوام من زواجها لتصير أما ، وتمحو ذلها وعارها " (١) .

وتضع سلمى طفلها الاول ،والاخير ، ويضج البيت بالفرح ، ولكن ما طلعت الشمس على الطفل ، الا لتضع حدا لحياته . لانه زائر راحل ... " ولد كالفكرة ومات كالتنهدة واختفى كالظل ،فاذاق سلمى كرامة طعم الامومة ،ولكنه لم يبق يساعدها ويزيل يد الموت عن قلبها " (٢) .

فقالت تخاطبه : " قد جئت لتأخذني يا ولدى . جئت لتدلني على الطريق المؤدية الى الساحل . ها أنذا يا ولدى فسر أمامي لنذهب من هذا الكهف المظلم ...

" وبعد دقيقة دخلت اشعة الشمس من بين ستائر النافذة ، وانسكبت على جسدين هامدين منطرحين على مضجع تخفره هيبة الامومة وتظلله أجنحة الموت" (٣) .

ونقلت سلمى الى مقرها الاخير . وتوسدت صدر ابيها ، وتوسد وليدها صدرها ، وفوق الجميع ،وضع التراب " ولما توارى حفار القبور وراء أشجار السرو خانني الصبر والتجلد فارتميت على قبر سلمى ابكيها وارثيها " (٤) .

هذه هي قصة تجربة جبران الاولى في الحب ، وصورة شهوته الدافقة في سن المراهقة . " في الاجنحة المتكسرة بسط جبران كل ما أضمره وجدانه من غايات الحب العميق . ولكن جبران كان خاسرا في صفقته ، لان سلمى كرامة تزوجت زواجا شرعيا

---

(١) - ص ١١٦ (٢) - ص ١٣٠ .
(٣) - ص ١٢٢ . (٤) - ص ١٢٤ .

بغيره . فولد عنده هذا النقص في حظه تساميا نحو الفن ليبث العالم مكنونات قلبه الجريح ، ولينفث من بركان عاطفته المتجسمة قذائف النقمة على العقبات الكؤود التي اعترضته في سبيل حبه . ودعائم هذه العقبات جدران العادات والاخلاق وحصن الدين والشريعة . ففي سبيل الحب ولتهديم الأخلاق والعادات الشرقية ونسف اركان الدين وتحطيم قيود الشريعة ، وقف جبران فنه الكتابي " (١) .

ولعمرى ان قياسها بمقياس الفن القصصي لجور يذهب بما فيها من روعة وابداع ، فهي باقة من الحكم والصور الجميلة والالهات العبقرية ، خطها يراع جبران الكاتب الملهم ،رائد المدرسة الرومانتيكية في أدبنا الحديث .

ولولا ان المجال مجال نقد وتقويم ، لاكتفيت باقتباس فقرات منها ، أفضلها على اكثر ما كتبته اقلام قصاصنا في عصر التنوير ، الا ان للنقد شروطه واصوله ،التي لا نستطيع ان نحيد عنها او نتجاهلها .

الحكاية بسيطة للغاية ،وان كان منبعها في القلب بعيد الغور واتصالها بالجسم لاصقا وثيقا . وهي جديرة باقصوصة لا بقصة (٢) . وجانب الكلام فيها يغلب على جانب العمل القصصي ،وقد وشاها الكاتب باوصافه الرائعة وتشبيهاته العذبة المستساغة وكناياته الجميلة البارعة ، وحكمه العميقة البالغة ، وغير ذلك مما يعده النقاد حشوا يقطع اوصال القصة ويعيق تقدم السياق ،في حين ان منطق الفن يعده آيات من السحر بينات .

وهذا هو جبران ،في كل ما كتب ، مولع بالتطويل والتعليق والتكرار ،فلا يدع الغرص المؤاتية تفلت من بين يديه ، فكثيرا ما ينصب نفسه خطيبا يعظ الناس ويعرض

---

(١) -امين خالد - " محاولات في درس جبران " ص : ٧ .

(٢) -عالج جبران مادته القصصية هذه علاج قصة قصيرة وقد آثرنا أن ندرجها في هذا الفصل لانها تكاد تنفرد بهذا العلاج فيما عثرنا عليه من الاعمال القصصية في هذه الفترة .

عليهم آراءه فيهم وفي مجتمعهم . وقد تمتد وقفاته هذه وتطول خطبه ويتراخى حديثه فيضعف بذلك كله وحدة التأثير في القصة ، ويعيق تقدم السياق فتفتر همة القارئ ويخور عزمه دون متابعة تطور القصص .

ولم ينجح جبران في رسم شخصياته رسما تنبض فيه بالحياة فنشعر بحركتها على الورق وبحرارة انفاسها تلفح الوجوه ، كأنها تجرى وتثب على سطح الحياة . الا أنه عندما دفع بنفس الراوية - وهو هو - وبنفس حبيبته سلمى الى ميدانه الاصيل الذى طالما بز فيه اقرانه ، اجاد وابدع ، وحلل زفرات الصدور وحركات النفوس وتنهدات القلوب . وهو في هذا التحليل ، الذى يتصل بمجال الاحساس المرهف والعاطفة المتأججة ، فنان يوشي اجزاء الصور وينمقها ، لا عالما في النفس يحلل الدقائق ويركبها .

والاسلوب اسلوب البلاغة الجبرانية . خيال نشط مجنح ، يشط في أكثر الاحيان الى عوالم الفن العلوية فلا يلحقه لاحق ولا يشق له غبار . ونسيج منمنم دقيق ، تمسح عليه يد الحزن العميق والتشاؤم الاسود بيدها السحرية ، فتلونه بالوانها القاتمة ، وترسم عليه صورة انسانية رائعة للقلب البشرى ، في كل زمان ومكان .

والقصة كما قلت ، قصيدة من الشعر لا قطعة من الحياة ، تصور نبضات القلوب التي تزحمها العواطف ، لا حركات الناس على ظهر الارض .

وقد أغرت هذه المسحة الشعرية بعض النقاد والمشتغلين بالادب ، بان يتوهموا ان جبران تأثر في قصته هذه " بجرازيلا " للشاعر الفرنسي لامارتين . ونحن لا نميل الى هذا الرأى بل نعارضه بشدة . فان مجرد اشتراك قصتين في حادث زواج لا ترضى عنه الفتاة ، وفي كون البطل مراهقا في الثامنة عشرة من عمره ، وفي موت البطلة في النهاية متأثرة باحزانها ، لا يدل على ان القصتين متشابهتان او ان احداهما صورة من الاخرى . فاكثر القصص الاجتماعية والغرامية ، تدور حول موضوعات كهذه ، ويكاد موضوع الزواج بالاكراه يكون عاما في معظم قصص الغرام ، لما يحويه من مادة زاخرة بالصراع .

والتباين بين قصتي جبران ولا مارتين واضح في التفاصيل والاجزاء . فخطيب جرازيلا - ابن عمها سيكو - لم يكن شريرا كمنصور بك خطيب سلمى وزوجها فيما بعد . ولم يكن الدافع الذى دفع عمه المطران بولس غالب الى ان يخطبها له سوى غناها وثروتها ، في حين ان عائلة جرازيلا كانت فقيرة تعيش على صيد السمك ، كما ان سلمى خطبت وتزوجت وماتت على أثر الولادة ، في حين ان جرازيلا فرت قبل الزواج وعادت الى البيت لتلتقي بحبيبها ، ثم غادرها هذا الى فرنسة ، وماتت هي بعده متأثرة لفراقه .

ثم لماذا نذهب بعيدا وفي اقاصيص جبران في " الارواح المتمردة " عرائس المروج " قضايا اجتماعية تشبه قضية سلمى كرامة . وقد عالجها صادقا باسلوبه المعروف .

ولعلنا لا نعدو الحقيقة اذا قلنا ان وجه الشبه بين القصتين ، هو تلك الحلة الشعرية الجميلة التي تدثرت بها كل منهما ، وتلك الرومانتيكية العنيفة التي اتخذها كل من الكاتبين اطارا لقصته ، وان كان جبران اعنف من لامارتين ، حين صور علاقته بسلمى بعد الزواج ، وموتها بعد الولادة ، وغير ذلك من الفواجع التي امتاز بتصويرها القلم الجبراني .

وننهي حديثنا عن جبران خليل جبران بما قاله صديقه ميخائيل نعيمة عن قصته هذه :

" في الاجنة المتكسرة التي صدرت في نيويورك من بعد الارواح التمردة باربع سنوات ، يروى جبران رواية حبه الاول يوم كان ما يزال طالبا في بيروت ، ويرويها باسلوب شعرى وجداني مشبع بروح التقديس للحب وكل ما يبعثه في النفس من غبطة سماوية وآلام لا تطاق . وجبران اذا ما تغنى بآمال القلب البشرى وآلامه أسمعك من الالحان اشجاها وأراك من الالوان أبهاها . فكيف به يتغنى بحبه الاول وبجمال الفتاة التي أيقظته في قلبه .

لقد حاول جبران في " الاجنحة المتكسرة " ان يكتب أكثر من قصة ، حاول أن يكتب " رواية " (١) الا انه ما استطاع ان يخرج في محاولته هذه عن نطاق محاولاته السابقة . فهنا كذلك قلبان متحابان تحول دون اتحادهما التقاليد الاجتماعية وسلطة رجال الدين ، ولكن في ظروف تترك القارىء في حيرة لا في نقمة على التقاليد ورجال الدين . فقد كان في مستطاع الحبيبين بقليل من عناد المحبين وايمانهم بقدسية الحب ان يتغلبا على العقبات التافهة التي قامت في سبيل اتحادهما . ولكنهما آثرا الرضوخ " للامر الواقع " على العناد ، وآثرا الشكوى والتفجع والنواح على الوقوف بجانب حقهما في الحياة " . (٢)

ثم يمضي ملخصا القصة ويقول بعد ذلك :

" ان في هذه القصة - مثلما في كل قصص جبران - شحوبا مرده الى طغيان الحديث على الحركة والخيال على الواقع . وهذا الشحوب هو في آن معا مصدر الضعف والقوة فيها ، ففي الحديث بريق من الفن والفلسفة ينسيك ما فيه من تصنع ويعوض عن قلة الحركة الى حد بعيد . وفي الخيال نواتىء عالية من الجمال تكفر عن استهتاره بالواقع . ومن ثم فجبران ما دان يوما بقوة الواقع وحقيقته ، ودان كل حياته بحقيقة الخيال وسلطانه .

من بعد " الاجنحة المتكسرة " هجر جبران القصة فما عاد اليها الا نادرا ، وانصرف الى المقطوعة من نوع " الشعر المنثور " والى المثل والموعظة . وهذه حلق فيها بعيدا - فقد كانت الاقرب الى ذوقه ومزاجه وفطرته الفنية من كل ما عداها من ضروب الادب " (٣) .

---

(١) - يعني بها قصة ويعني بالقصة : أقصوصة .

(٢) - مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ص ٢٦ و ٢٧ .

(٣) - المرجع السابق ص ٢٨ .

ميخائيل نعيمـــة :

في ذلك الوقت الذى كان فيه جبران ينفح العربية وابناءها بأدبه الطريـف ، كان صديقه ميخائيل نعيمه (بسكنتا ١٨٨٩) يقدم للعربية اولى محاولاته في فـن القصص . وقد كانت محاولات جبران فيه ،باعثا قويا استفز نعيمه ، وهو الاديب النقادة الى اخراج بعض الاقاصيص ، التي تدل دلالة قوية على ان نعيمه ،أديب تثقف ثقافـة واسعة في الادب ،قبل ان يعالجه . تثقف بالأدب الروسي ،وعرف آثار أعلامه كأندرييـف وغوغول وتورغينيف وتولستـوى واود ستويفسكي وغوركي وتشيخوف وسواهم ، حين كان يطلب العلم في جامعة بولتافا بروسيا سنة ١٩٠٦ ، مبعوثا على حساب جمعية فلسطيـن الروسية الارثوذكسية الامبراطورية ،ولا شك ان النعيمي عرف فن الاقصوصة معرفـة جيدة حين قرأ لهؤلاء الاعلام .

" وقد تأثر نعيمه بهذه الروح ، لانها تعضد طبيعتهُ التي خلص بها ، وتأثـر بجانبها بخاصة البحث في مخابىء النفس ومطاويها . ولا شك ان هذا كان نتيجة لما فيه من روح الانعزال والتأمل الباطني . وكان هذا يعكس على اسلوبه حين الكتابـة الاطناب وكثرة التفاصيل والالحاح في الوصف. وقد اجتمعت هذه الظروف كلها فـي نعيمه ـ لتؤهله فيما بعد ليقوم بدور في تاريخ الادب العربي الحديث" (١) .

أضف الى ذلك تثقفه بالادب والحياة في العالم الجديد . وقد آمه بصحبـة أخيه في خريف عام ١٩١١ ونزل في نيويورك ، ثم سكن ببلدة (والا والا) بمقاطعـة واشنطن بغرب امريكا ودرس فيها اللغة الانكليزية ، ثم التحق بجامعة واشنطن سنـة ١٩١٢ ليدرس فيها الحقوق والفنون . وفي سنة ١٩١٦ تخرج منها حاملا شهـادة بكالوريوس في الفنون ، واخرى في الحقوق وتثقف بآثار الادباء السكسونيين ، فوقـف أمامها خاشعا يتدبر أسرارها ، ولا يملك الا الاعجاب . اما حياة التكالب على المادة وما تجره على الانسانية من عوامل الفساد والانحطاط فلم ترقه ،بل سودت الدنيا فـي

---

(١) ـ دراسة ادهم المنشورة في " الحديث " عدد ٣ سنة ١٩٤٤ ص: ١٤٦ .

عينيـه ، فأخذ ينظر اليها بمنظار صوفي قاتـم .

" ونعيمه بطبيعة فكره عازف عن مثل هذه الحياة التي لا تتفق مع مثالياته التي جاء بها من المشرق ،ومن هذا اكتفى بان يعيش متأملا الحياة الاميركية ، تدور حياته في ابراج الفكر وسماوات الخيال ، ولم يشعر بوطأة هذه الحياة العادية على روحه فعلا الا حين تخرج من الجامعة ونزل الى ميدان الحياة مدفوعا بالتزاماتها". (١)

وقد اتصل آنذاك بادباء المهجر ، وفي طليعتهم نسيب عريضة صاحب مجلة " الفنون " ، ورفيق صباه في مدرسة المعلمين بالناصرة . وعلى صفحاتها التقى بجبران كاتبا ، وبواسطتها عرفه صديقا لازمه حتى موته .

وعند ما قرأ نعيمه قصة " الاجنحة المتكسرة " لجبران ،راقه اسلوبها الجميل ووجد فيه فجر عصر أدبي جديد ، ورأى مؤلفها شخصا أدرك سر الالوان والانغام في الكلام وسر التأليف بين تلك الالوان والانغام وان لاحظ عليها بعد ذلك نقصا فنيا من حيث تحليل العوامل النفسية وتصوير الاشخاص وتنسيق الحوادث وتطبيقها على الحياه . . . وكانت قصة الاجنحة المتكسرة باعثا عند نعيمه بالاتجاه للكتابة القصصية ، فملاحظة اوجه النقص الفني في تحليلها النفسي ،ذهب الى أن في مستطاعه أن ينجح ككاتب قصصي حيث كان يجد في نفسه الاقتدار على التحليل وبالتالي قدرة على ما وقع فيه جبران من الاخطاء الفنية . وعكف نعيمه على فن الاقصوصة يدرسها ويطالعها " (٢).

---

(١) المرجع السابق ،عدد ٤ - ٥ ،ص: ١٦٦ - ١٦٧ .

(٢) اخذنا هذا التعليق من دراسة ادهم ،الحديث ،عدد ٤-٥ ،١٩٤٤ ص ١٦٧ وتركنا لغته على ما هي عليه من اضطراب وتشويش ،ونعتقد ان المعنى الذى اراد التعبير عنه واضح .

كانت الاقصوصة الاولى التي نشرها النعيمي هي " سنتها الجديدة " وكان ذلك سنة ١٩١٤ (١) . وهي تصور عواطف أب له سبع بنات ، وقد وقف يستقبل مولودا لا يدري هل سيبعث البهجة في بيته او سيضيف هما جديدا الى همومه .

ابو ناصيف ، هو شيخ قرية يربوب وقد ورث المشيخة أبا عن جد ، ووهبه الله كل ما يريد من الجاه والغنى ، الا ان سعادته لم تتم ، لان الله لم يرزقه غلاما يرث اسمه ويكون " حلم حياته وعكاز شيخوخته ووريث ثروته ومحيي شرف عائلته " (ص ٤٨) وليحتفظ باسم الناقوس خالدا لا يمحى عن وجه الارض ، وبختم المشيخة لا يقع في يد غريبة .. وهكذا يضطرب الشيخ بين احلامه وتخيلاته ، بينما الشيخة ، زوجه ، تعاني آلام الوضع . وهكذا تظل عواطفه وآماله بين مد وجزر ، الى ان يفاجأ بالخبر الذي يقع عليه وقوع الصاعقة . فينقض بلمحة طرف على القابلة ويخطف الطفلة من يدها ويسير بها توا الى غابة الصنوبر وراء الكنيسة ، حيث يودعها التراب ، ضحية غير مأسوف عليها .

هذه الاقصوصة تعرض لنا مشكلة خالدة خلود الحياة ، ولا سيما في بيئتنا الشرقية ، ألا وهي تفضيل الذكر على الانثى ، لانه سيرث اسم العائلة ، ويخلد أباه في الحياة . وقد أجاد الكاتب في تصوير العادات اللبنانية وتحليل نفسية ابي ناصيف شيخ القرية ، وانموذج اللبناني ابن الجبل . كما أنه أبدع كل الابداع في تصوير عواطفه المضطربة المتباينة ، التي خالفته بين جذب ودفع وهو ينتظر نتيجة الوضع ، التي عليها يتوقف أمر خلوده في الحياة واكتمال سعادته فيها . وهو يصور لك كل ذلك مبطنا بسخريته اللطيفة ، وكأنه يحس بالخطأ ويعرف موضع الداء ، ولا يملك الا أن يسخر .

---

(١) رجعنا الى الطبعة الثانية من مجموعة اقاصيصه " كان ما كان " مطبعة المناهل ١٩٤٩ . ولا بد من الاشارة هنا الى ان الاقاصيص التي ضمتها هذه المجموعة كتبت جميعها ونشرت في نيويورك في " الفنون " و " السائح " .

" وفي هذه القصة نلمس فن نعيمه الادبي من حيث ينعكس الصراع الباطني الذي بنفسه على أجواء القصة ، وانت يمكنك ان تلمس فكرة الصراع المتسلطة على نفس نعيمة ، من حالة الصراع الذي عليها الشيخ بطرس الناقوس . . . والقصة بهذه الفكرة المتسلطة عليه تبين لك الجنون والاجرام الذي ينتهي اليه الانسان في حالة عجزه عن تحقيق انسجام نفسه ، وعجزه عن جعلها متسقة مع الحياة ، وعجزه عن التأليف بين متناقضاتها . ولا شك ان الغاية التي تنتهي عندها القصة ليست غاية ، كما قد يتبادر الى ذهن البعض لانها في الواقع تصور هزيمة الانسان في حالة عجزه في التألف وايجاد التناسق بين اغراضه في الحياة الخارجية . ومن هنا فهي لا تعكس الا ظلال ما كان يعانيه نعيمة من مرارة الهزيمة في التأليف بين نفسه والمحيط الذي يحيا فيه . والقصة بعد ذلك فيها تحليل نفسي دقيق ، ووصف ينتهي عند تصوير الجزئيات والتفاصيل الصغيرة ، وفن ، ولكن ينقصها التنسيق والتناظر حيث افسدها الاغراق في التحليل والالحاح في الوصف والتصوير " (١) .

والاقصوصة الثانية ، في هذه المجموعة ، من حيث الترتيب الزمني ، هي "العاقر" (٢) (١٩١٥) ، وهي في نظرنا خير ما في المجموعة . وفيها يعالج الكاتب موضوع " العقم " وأثره في الحياة الزوجية ، وكيف ينظر اليه الجبليون في لبنان . وهي صورة اجتماعية حية ، حشد لها نعيمه كل ما يملك من براعة في العرض ودقة في التحليل وعمق في دراسة النفسيات والاخلاق .

وخلاصتها ان شابا لبنانيا يتمتع بثروة كبيرة ، وجاه عريض اسمه عزيز الكرباج ، اقترن بجميلة البشتاوي وهي فتاة جميلة مهذبة . وكان زواجهما هذا محط انظار الجميع ، لما فيه من توافق وانسجام بين الشخصين ، يهيء لهما حياة زوجية سعيدة .

---

(١) ادهم - الحديث عدد ٤ - ٥ ص ١٦٨ ، وقد آثرنا ان نترك لغته كما هي دون تنقيح .

(٢) "كان ما كان" ص ٥٥ .

وتمضي الاشهر الاولى من حياة جميلة الزوجية ، كيوم من ايام الربيع، ولم تسر سحابة أو غيمة على الاطلاق ، وهواؤه واشجاره واعشابه وانهاره ودباباته وحشراته كلها ثملة بخمرة الحياة ولذة التجدد كأنها في مهرجان عظيم (ص ٥٨) . ويمتد ظل الهناء على حياتهما الزوجية ويعيشان كأنهما في حلم سعيد ، يستيقظان بعده على أصوات الناس تنذرهما بان سعادتهما لن تكتمل الا بالعريس وينمو في نفسيهما هذا الشعور ، وتتمنى هي ان تحقق لزوجها ما يكمل سعادته ، الا ان الطبيعة تحول بينها وبين ذلك . ويضطرب حبل حياتهما ،وتأخذ اشواك الحسرة تخز جنبيها ، ولا سيما حين شعرت بانصراف زوجها عنها ،وفتور حبها في قلبه . وتضطر هي لقاء ذلك أن تشق لنفسها طريقا جديدا تتلمس فيه ما يتم هذا النقص ، ويسد هذا الفراغ، بعد ان أعيتها الحيلة ولم يجد معها طب الاطباء وسحر السحرة وشعوذة المشعوذين فتتصل برجل غريب ،فتحمل منه وتعود الى بيت زوجها لتعيد معه سعادة ذلك البيت التي كادت تتقوض ، وترش على قلب زوجها ندى عطرا ينعش ما ذوى فيه من زهور الحب . الا انها لا تستطيع احتمال وطأة الخيانة التي اجترحتها في سبيل ارضاء زوجها وذويه ، ونقف الحنظل في عيون أهل القرية . فتقع فريسة للهواجس والظنون ولا تتخلص منها الا بالانتحار .

احسن الاستاذ نعيمه في اختيار هذا الموضوع الدسم الغني كما اجاد في تناوله وعرضه . وقد درس نفسيات القرويين دراسة دقيقة شاملة ،كما وفق في تحليل نفسيتي عزيز الكرباج وامه ،ثم نفسية جميلة قبل الخطيئة وبعدها . وهذه مأثرة تسجل للكاتب في تلك الفترة من ادبنا ،التي عرفت اقاصيص المشرق والضياء وفتاة الشرق ثم مواعظ جبران .

ولعل خطوة نعيمه في " العاقر " هي الخطوة التي كان ينتظرها هذا الفن في أدبنا ،حتى يزدهر وتكتمل فيه شروط النضج والابداع . فقد سبق بها نعيمه المحاولات الاولى التي ظهرت على أيدى محمد تيمور ورجال مدرسته كعيسى عبيد وشحاته عبيد وطاهر لاشين ومحمود عزى وحسن محمود ومحمود تيمور ويحيى حقي

وسواهم . ولعل محاولته هذه فاقت محاولاتهم الاولى . وهي قفزة لم تبلغها القصة في ادبنا الا حين اكتهل محمود تيمور في هذا الفن ونضجت معالجته له . فقصصه الاولى لا تقارن باى من قصص نعيمه في مجموعته هذه . وكذلك حين قامت المدرسة اللبنانية القصصية الحديثة يدعمها خليل تقي الدين وتوفيق عواد وسواهما . وستظل قصة "العاقر" رائدة الاقصوصة العربية الفنية في المهجر ومصر ولبنان .

الا انها برغم كل ذلك ،لا تخلو من بعض هنات بثها فيها اتجاه نعيمه العام ، وهو الاتجاه الوعظي الاصلاحي ،الذى اندفع فيه نتيجة لتصادم النفسيات المختلفة في اعماق ذاته الحساسة . فجميلة البشتاوى في اقصوصته تخرج عن محيط القرية ،وتسمو على مستوى البيئة التي تعيش فيها ،بعقلها الناضج وتفكيرها العميق حتى انها تتفوق على زوجها وذويه ،بل على كثير من العقليات اللبنانية الحديثة . فهي تكره هذه العادات وتحاول ان تحطم قيودها ، وكأنها تتجاهلها ثم تنكرها ،وهي القروية التي نشأت وترعرعت في احضان الجبل ،ولذا فهي عالمة كل العلم بتقاليد اهله وعاداتهم ، وهي عالمة كل العلم ايضا بأن العقم وصمة عار تنتقص المرأة ولو كانت في مثل ثقافتها ونضجها ،بل ولو كانت أعمق منها ثقافة وأشد نضجا . وهي تبث هناك بعض الاقوال الحكمية والعظات الصوفية التي تذكرنا بنعيمه المتأمل المتصوف في " المراحل والبيادر" و " صوت العالم " ، وسواها من كتبه التي بث فيها افكاره الصوفية العميقة في الكون وأهله . وهكذا شوه نعيمه شخصية جميلة القصصية من حيث لا يدرى وفتح في اقصوصته ثغرة لا يلحظها الا كل من أراد ان يزنها بميزان الفن ،دون ما التفات الى ظروف الزمان والمكان التي ظهرت فيها الاقصوصة .

" وهكذا نرى ان العجز الذى وقعت فيه عن تحقيق سعادتها وسعادة زوجها في الحياة دفع جميلة في هذه القصة الى الانتحار . وهكذا كانت الفكرة المتسلطة في هذه الفترة من الزمن على حياة نعيمه ،وهي نشدان الطمأنينة في الانسجام بين الواقع والمثال ،بين الحياة ونفسه ، وعجزه عن تحقيق ذلك كان ينعكس على كتاباته

الصراع الذى في نفسه ،والذى ينتهي دائما بالفشل .

على ان في هذه القصة من الفن كما قلنا - ما يجعلها خير قصة كتبت لليوم في لغة العرب . فالتناظر (السمترية) في الفكرة والتوافق (الهرمونيا) فيها تتضح في أن الكاتب رسم خطين في القصة الاولى يبدأ بصراع الفتاة مع الحياة من أجل وليد تشترى به سعادتها مع زوجها ،فاذا ما نالت بغيتها يبدأ الخط الاخر الذى هو صراع الفتاة مع نفسها ،صراع بين الخطيئة والمثال .

وهكذا نجد نعيمه نجح في أن يعطي فكرة قصته تنويعا وتنغيما بايجاده صورتين مختلفتين منها . وهذا التنويع مظهر للرشاقة في خلق فكرة القصة . على أنه يمكنك بعد ذلك أن تلمس في طريقة المعالجة الشيء الكثير من تأثر نعيمه بالمعالجة الروسية للقصة من جهة الاطناب في التحليل والاغراق في درس الخلجات النفسية والدقة في التصوير والوصف وبطء الحركة في الاسلوب لاثقالها بكثرة التفاصيل " (١) .

هاتان القصتان من قصص نعيمه تمثلان فنه القصصي خير تمثيل ، وقد اكتفينا بهما لانهما صدرتا في هذه الفترة التي نتناولها بالدرس ،وقد أصدر نعيمه ، فيما بعد ،غيرهما من الاقاصيص،منها ما نشر في مجموعته" كان ما كان " ومنها ما نشر في كتبه الاخرى ، مثل " صوت العالم " و " النور والديجور " .

وقبل أن ننفض يدنا من هذه الدراسة السريعة الموجزة لنعيمه نحب ان نوجز رأينا في اقصوصته عموما ، فنقول انه من أقدر كتاب القصة القصيرة في أدبنا على دراسة النفوس وتحليلها ،وعرضها أمام القارئ وهي تنبض بنبضات الحياة الطبيعية . ولنقدم من القصتين السابقتين مثلا على ما نقول ،نفسيات المدعوين الذين شهدوا عرس عزيز الكرباج ونفسية جميلة وام عزيز وعزيز في " العاقر " ،ونفسية أبي ناصيف في " سنتها الجديدة " ، ففي هذه الامثلة عمق ودقة واحاطة وتنوع سيمفوني وهي عناصر لا تتوفر

---

(١) ادهم - الحديث عدد ٤ - ٥ ، ص : ١٦٩ - ١٧٠ .

لغير اصحاب الاقلام الموهوبة . ولعل لثقافته الروسية أثرا في ذلك ، كما أشار الاستاذ أدهم .

وميزة اخرى تمتاز بها قصص نعيمه ، وهي تلك الصوفية التي تنبثق من نفسه نبثاقا انسانيا محضا ، يجعله يعطف على ابناء البشر المعذبين ، فيمثلهم بقلمه ضحايا عادات وتقاليد ومجتمعات ، ويقف ليدافع عنهم دفاعا مخلصا يتفجر من احساس إنساني عميق ، وفكر نير ثائر على التقاليد .

واسلوب نعيمه ينبثق من كل ذلك فهو يوشيه بالمواعظ والارشادات الصوفية ، كما يوفر له نغما حزينا ، يساوق الموضوعات التي يعرضها - وهو دقيق الملاحظة ، يبطن ملاحظاته بسخرية لاذعة يلطفها بالنكتة المستحبة ، حتى يستسيغها القارىء وحتى لا تجرح كبرياء الانسان .

وبعد فقد عرضنا فيما مضى لتطور القصة في هذه الفترة ، ووجدنا انها مرت في طورين فنيين ، طور اصحاب الصحف والمجلات ، الذين كانوا يكتبونها لارضاء قرائهم ، ولذا كانوا يوفرون لها العقد المدهشة والحوادث الغريبة ، والمفاجآت العجيبة التي تثير حماسة القارىء وتشوقه الى القراءة . ولم يكونوا يهتمون بالاسلوب الفني ، فأكثر قرائهم جهلة لا يعنيهم من كل ما يقرؤون الا اللذة الفطرية الساذجة ، التافهة في أكثر الاحيان .

والطور الثاني هو الذى نضجت فيه الاقصوصة ، فكتبت على أصول فنية . ويمثل هذا الطور ميخائيل نعيمه في قصصه التي نشرها في صحف المهجر كالسائح والفنون .

وهكذا نطوى هذا الفصل ، وبطيه ننفض يدنا من هذا القسم من الدراسة التي المنا فيها بفنون ادبنا الحديث في بيئة خاصة وفي فترة محدودة من الزمن .



الادب العربي الحديث

من الحرب العالمية الاولى حتى منتصف القرن العشرين

الفصل التاسع

الحركة الادبية في سورية بعد الحرب العالمية الاولـــى

سورية بعد الحرب العالمية الاولى :

انتهت الحرب العالمية الاولى باحتلال جيوش فرنسا وانكلترا لسورية مستغلـــة جهود القوات العربية الثائرة ضد الاتراك ولم يكن الانتداب الذى خضعت له سوريـــة ولبنان أكثر من تعبير دبلوماسي ناعم لاخفاء الحكم الاستعمارى المباشر.كان الانتداب في الواقع احتلالا عسكريا مباشرا استخدم القوة في قمع كل حركة تحررية في البلاد وركز السلطات كلها في يد ممثلي الاحتكارات الفرنسية وغيرها من الاحتكارات المتحالفـــة معهـــا .

لقد ظلت سورية ولبنان طوال أيام الانتداب تعيشان في وحدة اقتصادية تامـــة، كان للسياسة الاستعمارية الفرنسية أثرها السيء في نمو الاقتصاد وفي تطور الحيـــاة الاجتماعية في البلدين الشقيقين .

وتطلب توطيد السلطة الاستعمارية ايجاد اساس اجتماعي مضمون لا سيما فـــي الريف الذى حوّله الفلاحون الى ساحات معارك مسلحة في السنوات التسع الاولـــى من الاحتلال الفرنسي .. ووجد المستعمرون ذلك الاساس في شخص الاقطاعييـــن وكبار الملاكين وزعماء العشائر وغيرهم .

كان الاقطاعي في الريف سيدا اقتصاديا وسيدا اجتماعيا يستمد قوته من حـــراب المحتلين . وكان الفلاح يرى ويلمس عظام السلطة الاجتماعية التي دعم بها الاقطاعـــي

في كل مجالات الحياة فهو عين السلطة الفرنسية في الريف ، ويد الاستعمار المنفذة لمشاريعه ، وقوام جهازه الاداري الانفصالي ،بل كان يصل الامر بالاقطاعيين ، في بعض الاحيان ، الى حد تأليف الفرق المسلحة المناوئة للثورة التي اندلعت في سنوات الاحتلال الاولى في جبال العلويين وجبل العرب وسهول الغوطة وحمص وحماه وجبل الاكراد وغيرها من المناطق الثائرة .

ومن المعلوم أن السلطات الفرنسية الاستعمارية بطشت بالثورة والثائرين وراحت تطارد ،بمساعدة عملائها من الاقطاعيين ، رجالات الحركة الوطنية وفرضت سيطرتها الاقتصادية والاجتماعية بصورة شاملة .

غير أن فشل الثورة المسلحة في تحقيق أهدافها الوطنية لم يكن يعني استسلام الجماهير الشعبية بما في ذلك الفئات البرجوازية الوطنية التي كانت تقود النضال الوطني السياسي آنذاك بل عنى بالدرجة الاولى ، تغيير اشكال الصراع ضد المحتلين.

لقد واجهت البرجوازية الوطنية ظروفا قاسية جدا في المرحلة الاولى من الانتداب ،وكان عليها أن تختار أحد طريقين : اما البقاء على الانتاج الحرفي الصغير والسير في طريق الافلاس الشامل في ظروف السيطرة الاحتكارية الاستعمارية والمزاحمة القاتلة واما تطوير ذلك الانتاج وانشاء صناعات تقوم على اسس حديثة تستطيع معها مقاومة المزاحمة والاستمرار في الحياة .

واختارت البرجوازية الوطنية الاتجاه الثاني ،فأخذت الشركات الوطنية الصناعية المساهمة تنشأ تباعا ضمن جو لاهب من الحماسة الوطنية وفي أحضان موجه قوية تدعو الى دعم الانتاج الوطني ومقاومة السلع الاجنبية .

وهكذا راحت فئات البرجوازية الوطنية من التجار والملاك الزراعيين والعقاريين وجماعات من المثقفين واصحاب المهن الحرة تدعم نضالها الوطني المناوئ للاستعمار وشركاته بنضال اقتصادى موجه نحو بناء اقتصاد جديد . وكان الوضع الاقتصادى كلما ازداد سوءا في البلاد ازدادت النقمة على الاستعمار وشركاته واشتدت المقاومة

السلبية وكلما ازداد تصلب المستعمرين في عدم تنازلهم للبرجوازية الوطنية عن مكتسبات تناضل في سبيلها ،ازداد ضعف امكانات التقارب بين الرساميل الوطنية والاجنبية وتعاونها على اساس انشاء نوع من التحالف الطبقي ضد المصالح الشعبية .

في مثل هذه الشروط تحددت معالم النضال الوطني في سوريا وظهرت التربة التي يستطيع النمو فيها والعوائق التي تقف أمامه . ويستطيع المرء اجمال الحياة الاجتماعية التي سادت في العقدين الثاني والثالث في سوريا بما يلي :

١ - اقطاعيون وملاكو اراض كبار في الريف وملاكون عقاريون في المدن وفئات من الكومبرادور وكبار التجار ، يشكلون المستنقع الذى يجد فيه المستعمر حرابه المسمومة الموجهة ضد حركة التحرر الوطني .

٢ - جماعات من العمال والكسبة وطبقة الفلاحين والبرجوازية الصغيرة والمتوسطة وجانب كبير من البرجوازية الكبيرة ومن المثقفين يحملون لواء حركة التحرر ويقدمون لها الجند والاموال والنفوس بدرجات تتفاوت الى هذا الحد أو ذلك .

ان نظرة فاحصة الى تركيب المعسكر المناوىء للاستعمار توضح أن قوته الرئيسية كانت جماهير الفلاحين (كانت الطبقة العاملة حديثة العهد قليلة العدد آنذاك) وان قيادته الاساسية كانت في يد المتنفذين والبرجوازيين،ومن طبيعة نوعية القوى التي تشكل ذلك المعسكر يستنتج المرء بسهولة نقاط ضعف النضال الوطني .

صحيح أن البرجوازية نقمت على السلطات الاستعمارية وحكمها ولكن هذه النقمة ظلت في اطار مصلحتها الطبقية المتمثلة في اقامة نوع من التعاون والتفاهم مع تلك السلطات .

لقد كانت البرجوازية ، في الحكم وخارج الحكم ، تريد أن تكون وحدها الممثلة للشعب في حين لا ينبغي للشعب في اعتقادها ،ان يكون أكثر من رافع لها الى مراكز

القيادة وأكثر من داعم لها عند ما تحتل مراكز الحكم . كانت تريد ان يتحول الشعب فورا من قوة لاهبة متأججة لاجبار الفرنسيين على تسليمها الحكم الى كائن هادئ وادع يأتمر بالحدود التي تحددها له عند ما تبلغ مراكز الحكم ، ويدعمها في جميع تدابيرها ولو كانت قائمة على التنازلات أمام الاجنبي ولا تؤمن المصلحة الوطنية . .

(لا نريد أن يفهم كلامنا على أنه اتهام لكل أشكال النضال السلمي الذى خاضه شعبنا ضد المستعمرين ،فنحن نؤمن بأن الوطنية ليست دائما في التصلب . كما أن الخيانة ليست دائما في التنازل . فقد تتطلب الخيانة الوطنية التصلب أحيانا . نحن نؤمن بأن الوطنية هي وعي الظروف واتخاذ تكتيك الكر والفر وفق هذه الظروف مع ربط ذلك كله بمصالح الجماهير الشعبية لا بمصالح المستعمرين والطبقات المستثمرة) .

ان تلك الهوة الكبيرة بين الجماهير الشعبية وقيادتها السياسية واستعداد جزء لا يستهان به من تلك القيادة للتعاون والتفاهم مع السلطات الاستعمارية بما يتفق ومصالحه الطبقية ، هما الثغرة التي مكنت المستعمرين من تمزيق الصف الوطني وخنق الثورة السورية عام ١٩٢٧ . تلك الثورة التي ستبقى شعلتها التحررية في قلب كل سورى وكل عربي تنير له طريق النضال وتدفعه الى التضحية .

وهكذا فان عهد النضال المسلح الذى ابتدأ في نهاية عام ١٩١٨ بثورة الشيخ صالح العلي انتهى بانتهاء الثورة السورية في عام ١٩٢٧ ودشنت البرجوازية الوطنية في نهاية ذلك العام نفسه عهدا جديدا من النضال السلمي أدى الى عقد معاهدة عام ١٩٣٦ .

لقد فازت البرجوازية السورية بمعاهدة ١٩٣٦ بنتيجة نضال وطني عارم خاضته ضد الاحتلال . ولكن الاستعمار الفرنسي الشرس لم يكن راضيا حتى عن تلك التنازلات الجزئية التي أرغم على القيام بها ، فنقض المعاهدة وألغى المؤسسات التي انبثقت عنها . وتحفزت البلاد استعدادا لجولة جديدة من النضال . غير أن الحرب

العالمية الثانية اندلعت عام ١٩٣٩ مما زاد ظروف النضال الوطني التحرري تعقيداً.

من هذا الاستعراض السريع لسير الحركة الاجتماعية في سورية ، منذ نهاية الحرب العالمية الاولى حتى منتصف الثلاثينات تتضح لنا جملة من الامور الهامة في الحركة الادبية في هذه المرحلة :

الحركة الادبية في سورية منذ نهاية الحرب العالمية الاولى حتى منتصف الثلاثينات:

كان من نتائج الحرب والاحتلال الفرنسي لاجزاء من سورية القضاء على ما تبقى من نشاط المدرسة التنويرية السورية التي عانت منذ أواخر القرن الماضي من اضطهاد الاتراك . ان المنورين العرب السوريين (ممثلي الطبقة البرجوازية الصاعدة) الذين كان عليهم في نشأتهم ان يقاوموا طبقة اقطاعية أغلب أفرادها ينتمون الى الجنس التركي وهم غرباء عن البلاد بطبيعة مصالحهم وجنسهم ولغتهم وضعف احساسهم بالارض المشتركة التي تربط بينهم وبين مواطنيهم الذين لا يجمعهم بهم رابط سوى الرابط الديني (حتى هذا لم يكن متوفرا دائما) ، راحوا يواجهون الان معركة أكثر قسوة وضراوة مع الاحتلال الوافد الجديد . وانتقل الصراع من صراع بين برجوازية محلية صاعدة تمثل الجديد بكل ما يملك من قوة الحياة واقطاعية هرمة متخلفة تمثل القديم بكل ما في حكم التاريخ عليه من حتمية الموت ، الى صراع بين هذه البرجوازية الصاعدة الناشئة وبين قوى الرأسمالية الاوروبية المظفرة الناضجة المتحالفة مع الاقطاعية المحلية . وأدى هذا الموقف الى تركز الكفاح والمقاومة في المعركة السياسية التي احتلت مركز الصدارة والى تراجع محاولات الاصلاح الاجتماعي والفكري حتى اواخر الثلاثينات من هذا القرن .

لقد سبق لنا أن ذكرنا ان المنورين كانوا أقلية ضئيلة لا تستند الى جماهير كبيرة ذات نفوذ ، وان الدعوات التحريرية والاصلاحية ظلت لا تستمد قوتها من الواقع الاجتماعي بقدر ما تستمدها من التأثر بالحضارة الاوروبية المتفوقة .

غير أن الحركة التنويرية في سورية وجدت نفسها الان في موقف شديد التعقيد . فالحضارة الغربية حضارة متفوقة ولكنهـا عدوانية في الوقت نفسه . والدعوة اليهـا تتعارض مع رغبة المتنورين في التحرر من المستعمر الاوروبي الوافد . وفي مواجهة الحضارة الغربية العدوانية ومحاولة استعادة الشخصية القومية والدفاع عنها ارتد الادباء في سورية بعنف الى التراث العربي القديم يلتمسون فيه بعث الكيان الجديد والشخصية المستقلة . وبلغ اندفاعهم حدا من القوة والعنف كاد يفقد الحاضر شخصيته ويذوب في القديم . وقد نتجت عن هذا الاندفاع نهضة كبيرة في الشعر باعتباره الفن المتميز في تراثنا الادبي . غير ان هذا الاندفاع تجلى عكسيا أيضا في ميدان الرواية والقصة . وكان أجل عمل أدبي في هذا المجال لمعروف الارناؤوط الروائي الرائد في سورية الحديثة (١٨٩٢ - ١٩٤٨) . كتب الارناؤوط رواياته الطويلة (سيد قريش) و (طارق بن زياد) و (فاطمة البتول) و (عمر بن الخطاب) في عشرينات وثلاثينات هذا القرن .

ان " سيد قريش " ١٩٢٩ ملحمة تاريخية تقع في نحو ألف من الصفحات تجري أحداثها فوق رقعة فسيحة من المكان تشمل بلاد العرب والروم ، وتمتد وقائعها بين العصر الجاهلي وعصر صدر الاسلام ، وترصد الاحداث بين العرب والفرس والروم . لقد نسج الارناؤوط عمله بدوافع من الايمان بالماضي والاستنجاد به على الحاضر المرير . ويتجسد في هذا العمل اجلال الكاتب للاسلام وحبه للعرب . فكثيرا ما يطل علينا المضمون القومي في قوله على لسان بعض ابطاله : " أن لي في البادية ابناء عم سأستجيشهم واستفزهم حتى تتحول البادية الى شواظ عاصف ، وحتى تنقلب بيوتهم ومساكنهم الى جيش متنقل تغطي راياته هذا الافق " أو قوله في " عمر بن الخطاب " : " سأسمعك ايتها الارض فصة العبودية في الشام والعراق " أو " واعجبا لكم معاشر العرب ، تعيشون فى الصحراء عيشة السائمة . . . بينما يغشى تلك المدن التي تركتموها أجنبي ينعم بالظلال الوارقة . . . " .

وهكذا حرصت القصة والرواية فى سورية فى هذه المرحلة على أن تكونا دائما

وعاء لافكار وآراء أريد لها دائما أن تكون غذاء لروح الشعب المقهور وبلسما لادوائه . ان القصص والروايات التي ظهرت في سورية منذ الحرب العالمية الاولى وحتى منتصف الثلاثينات لم تبتعد كثيرا في تطورها عن قصص وروايات عصر التنوير العربي . لقد كان للمضمون المقام الاول في ذلك النتاج . ولذا كانت هذه القصص والروايات مفتقرة الى الواقعية والفنية برغم حرص اصحابها على جعلها أبدا دائرة في فلك الواقع فالشخصيات فيها مصنوعة ومسطحة ، يحل الخير في احداها فاذا هي ملك من الملائكة وعنوان للفضيلة ، تقابلها شخصية اخرى يتمثل فيها الشر فاذا هي إبليس الشياطين وبؤرة الرذيلة . كانت القصة والرواية ، اذن ،تنوءان تحت وطأة التبشير بالمضمون وافتعال الحوادث . حتى ان الامر كان يؤدى احيانا الى ضياع فنيتهما فتغدوان سردا صحفيا يقترب من طبيعة المقالة كما في قصص على الطنطاوى وصلاح المنجد ،أو كما في روايات الارناؤوط التى تنطوى على عيوب فنية بارزة أهمها الاكتظاظ المرهق بالحوادث على نحو شبيه بفصول التاريخ المسهبة ،وعدم وجود خيط واضح يسلك هذه الحوادث في بنية روائيه متماسكة .

لقد كان ذلك كله يعني جمودا في الموقف الادبي تغطيه وطنية ساذجة تجلت في نتاج مجموعة من الشعراء والكتاب التقليد يين المتعلقين بالماضي وبعث التراث القديم . وقد استأثرت اسماء هؤلاء الشعراء والكتاب بالنشاط الادبي ، فكان شفيق جبرى وخليل مردم ومحمد البزم وبدر الدين الحامد وسليم الجندى وبدوى الجبل وبدر الدين النعساني ملء الاسماع والابصار في الميدان الادبي . كان .. لهم الادب وتدريسه ،ولهم المدرسة الموقرة فيه . ومعظمهم كان من اعضاء المجمع العلمى العربي فتكرست بهم "اسلوبية " الادب ، والجملة " الاكاديمية" (١) .

---

(١) ـ شاكر مصطفى ، " محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية " ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص : ٢٣٠ .

غير أن ذلك لا يعني ان الحياة الثقافية كانت راكدة تماما في سورية التي عاشت بسبب الانتداب الفرنسي شبه عزلة اجبارية عن المحيط العربي الاوسع ربع قرن من الزمن . فقد نما في خلال هذه الفترة جو ثقافي " سوري " خاص كان يشرب من جهة من ذلك الرافد العريق القديم من الثقافة العربية التقليدية ، ويتأثر من جهة اخرى بالثقافة الفرنسية .

لذا راح يتكون على صعيد آخر ، ومنذ عام ١٩٢٠ ، جيل جديد غير الذي ذكرناه ، من الادباء ولون جديد من الادب . كان المثقفون الشباب ينهلون من الاتجاهات الحديثة في الحياة ، يقرؤون الفكر الغربي ويعجبون بأدب المهجر ويتغذون بالتمرد . لقد فتح الحكم الفرنسي للتأثير الحضاري الغربي جميع الابواب على سورية . فاذا وقفنا عند الصعيد الفكري فحسب ، وجدنا الاوساط المثقفة الشابة قد اندفعت تلتهم نيتشه وتقرأ جيد وتتحدث في الاشتراكية وماركس . . . وفي أزمة الفكر العالمي . ان الكثير من الشباب سافر الى الغرب لتلقي العلم . كما أن الثقافة جاءت بنفسها تسعى بين الناس عبر المكتبات الاجنبية والصحف الافرنسية والعربية واجواء المدارس والجماعات الادبية . لقد كان جيل جديد من الادباء يتكون وأدب جديد يظهر للوجود .

على أن هذا الجيل الجديد من الادباء كان من الضعف بحيث لم يستطع أن يفرض نفسه . وعلينا أن ننتظر أكثر من عشر سنوات قبل أن يدخل هؤلاء الشباب عالم الادب ثائرين مهاجمين .

أما الادباء " الاكاديميون " ـ التعبير للدكتور شاكر مصطفى ـ الذين شغلوا الساحة الادبية منذ العشرينات حتى منتصف الثلاثينات فما زادوا شيئا على ما أتى به المنورون السوريون في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر . ولا يصح ان يعتبر نتاجهم الادبي خطوة جديدة في طريق تطور الادب العربي الحديث . حتى معروف الارناؤوط الكاتب المبدع الذي خط قلمه أعظم الاثار الادبية في هذه المرحلة ، كان تتمة لجهود الرواية التاريخية العربية ولم يكن بداية للرواية في سورية . لاننا لو بحثنا

عن تأثيره فيمن تلاه من الكتاب لما وجدنا له تأثيرا يذكر في أى منهم .

ولم تكن حال التأليف المسرحي أفضل من حال القصة والرواية في هذه الفترة من تاريخ سورية العربية . فالاحساس بالمسرح كفن مستقل عن الفناء والموسيقى كاد يموت لولا نشاط حركة الترجمة التي تعرف الوسط الثقافي من خلالها على حقيقة التأليف المسرحي المتحرر من الاضافات التي كان لا بد منها في عصر القباني ورفاقه ، فراح يحاول محاكاة النصوص المسرحية المترجمة بنصوص محلية تتلاءم والظروف السائدة .

كان معروف الارناؤوط أول من كتب المسرحية بالمعنى الكامل للكلمة في سورية المعاصرة . ففي الاخبار التي عرفناها عن الكتب التي تؤرخ للمسرح في سورية أن للارناؤوط في هذه المرحلة مسرحية بعنوان " جمال باشا السفاح " خصصها لدعم العهد الوطني الذى تلا عهد الاتراك . ومن المسرحيات المبكرة أيضا مسرحية " تتويج فيصل " التي كتبها الفنان الاديب عبد الوهاب ابو السعود بعد انتهاء العهد التركي وانبثاق الحكم الوطني لاول مرة في سورية .

أما المسرحيات التاريخية التيعرفتها هذه المرحلة فليست سوى صدى شاحب لما كان معروفا في المسرح العربي التنويرى منذ زمن .

لقد اتسمت جميع المسرحيات التاريخية وتلك التي كتبت لمناسبات سياسية معينة (١) بالخطابية والجمل الطويلة التي تجعل من الحوار عملا انشائيا اكثر منه حوارا يحاكي ما يدور في الاحاديث اليومية ،فاذا أضيف الى ذلك التكلف في اقحام الالفاظ الرنانة والجمل البليغة ... عرفنا طبيعة هذا اللون من التأليف المسرحي المبكر في سورية ، وتجيء المباشرة في سرد الاحداث لا لتخلق مناخا ساذجا للحبكة

---

(١) ـ لقد تعمدنا عدم الخوض في تاريخ المسرح الشعرى في هذه المرحلة لاعتقادنا بأن الحديث فيه يجب ان يتم من خلال دراسة " تاريخ الشعر العربي الحديث " .

القصصية المسرحية فحسب ،وانما لتجعل أيضا من المسرحية كلها بوقا دعائيـــــا
لموقف سياسي معين ، بل لاشخاص سياسيين معينين . على أن هذه المسرحيـــات
تتميز بمميزة رئيسية هامة وهي كونها توظف نفسها لخدمة تيار قومي ،كان من الضرورى
ان تمسه الاداب والفنون في تلك الفترة . (١)

---

(١) ـ انظر عادل ابو شنب ،"بواكير التأليف المسرحي في سورية "
دمشق ١٩٧٨ ، ص ٣٣ .

الفصل العاشر

الحركة الادبية في مصر
بعد الحرب العالمية الاولى

مصر بعد الحرب العالمية الاولى :

كلنا يعرف النهاية المحزنة التي آلت اليها الثورة العرابية ويعرف كيف ربطت طبقة الاثرياء من كبار الاقطاعيين والملاكين العقاريين مشروعاتها بمشروعات الاستعمار البريطاني وشاركته على جهاز الدولة .

لقد أثرت هذه الطبقة اثراء كبيرا في أعوام الحرب العالمية الاولى وتعززت صفوفها برافد جديد من الفئات البرجوازية الوطنية التي كبرت في ظل الاستعمار وأخذ جانب منها يتجه الى الصناعة . وتعاظمت نقمة الجماهير الشعبية على الاحتلال الانكليزى واشتدت مطالبتها بالاستقلال الوطني فكانت ثورة عام ١٩١٩ التي اشتركت فيها قاعدة ضخمة من الفلاحين والعمال والفئات البرجوازية الصغيرة والمتوسطة وان تزعمتها تلك الطبقة الثرية ذاتها .

وتمكن المستعمرون الانكليز من سحق الثورة دون أن تحقق أهدافها الوطنية العامة . وحصد قادة الثورة من الاثرياء والاعيان ثمرة نضال الجماهير ، الامر الذى يحدث دائما ، فوثقوا المعاملات بينهم وبين الاستعمار البريطاني على حساب الحركة الوطنية . وأخذ النضال الوطني يتجه نحو المفاوضات والمساومات ونشأت الاحزاب المعبرة عن الفئات الشعبية المختلفة ، فورث حزب الاحرار الدستوريين حزب الامة وبرز حزب الوفد ممثلا للفئة المتوسطة من البرجوازيين .

وقد انتهت مرحلة المساومات بين البورجوازية الكبيرة والمستعمرين باعلان هؤلاء تصريح عام ١٩٢٢ الذى يمنح مصر استقلالا تعقده تحفظات معينة ، وبدأت بعده مرحلة جديدة من التوافق بين الطبقة الحاكمة وبين الاستعمار البريطاني .

ولكن ذلك لم يكن يعني نهاية الحركة الوطنية التي ظلت قيادتها في يد الطبقة الوسطى وممثليها السياسيين (حزب الوفد) حتى عام ١٩٣٦ . لقد استطاعت هذه الطبقة ، التي ظلت تأمل في أنها ستحقق الاستقلال الوطني والديمقراطية ،أن تلف حولها جماهير شعبية واسعة ولا سيما من أبناء البرجوازية الصغيرة في المدينة والريف .

كان أبناء البرجوازية الصغيرة يزحفون الى الجامعة المصرية ليتسلحوا بالعلم ويتسلموا أجهزة الدولة . وكان الايمان بقضية الاستقلال وقضية تحقيقه تحت راية البرجوازية الوطنية يتعاظم باستمرار في ظروف نضال سياسي متواصل وكفاح مسلح متنام . القادة الوفديون يسجنون ، فيتسلم أماكنهم قادة جدد ، وجماهير الشعب تتظاهر في الطرقات هاتفة للدستور رافضة الاستسلام للاستعمار واجيره الملك فؤاد، داعية الى نضال يقوده (الوفد) .

لقد كانت هذه المرحلة اذن ، مرحلة نضال وطني ديمقراطي تحمل لواء زعامته البرجوازية الوطنية التي حمل قادتها " اعلاما كتب عليها " سننتصر " (١) ولكن الازمة الاقتصادية العالمية سحقت جماهير البرجوازية الصغيرة في الريف والمدن فضاعت الارض ممن كان يملك الارض ، وغلت الديون العقارية الاعناق ،وأفلس الاف من التجار الصغار ، ورانت الكآبة على نفوس الكثيرين ، وسيطر الشك على القلوب ، والقى كثير من قادة البرجوازية رايات النضال وآثروا السلامة والمال . وانتهت هذه المرحلة التاريخية بمساومة قوامها أن تأخذ البرجوازية نصيبا أكبر في جهاز الدولة نظير أن تظل القوات البريطانية متمركزة على مشارف قناة السويس . وسجلت جميع الاحزاب

---

(١) - في الثقافة الوطنية ص ١٥٢ .

المصرية ـ بما فيها حزب الوفد ـ موافقتها على أن تظل مصر منطقة نفوذ بريطانية ... وتجسدت هذه المساومة بابرام معاهدة عام ١٩٣٦ التي أوهمت الاحزاب المصرية من خلالها آنذاك جزءا واسعا من الجماهير بأن الكفاح الوطني قد انتهى .

وهكذا سجلت الطبقة الوسطى من خلال حزبها السياسي ـ حزب الوفد ـ اخفاقها في أن تقود الشعب الى شاطئ الاستقلال والحرية . ولكن هذا الاخفاق لم يكن نهاية المطاف . فقد لاحظ الكثيرون المأساة التي تحيط بمصير الاستقلال والحرية بعد معاهدة ١٩٣٦ وتساءلوا : أتكون تلك المعاهدة البغيضة نهاية المطاف؟ . لقد كان ذلك القسم من المجتمع المصرى حائرا لا يرى القوة السياسية القادرة على قيادة الكفاح ومواصلة المعركة ... ولكنه كان لا يستطيع تصديق الاحزاب القائلة بأن المعركة قد انتهت ، كان مؤمنا بأن المعركة قادمة ولكن متى ؟ وبقيادة من ؟ هذه أسئلة سنجيب عليها عند استعراضنا للمرحلة التاريخية التالية .

الحركة الادبية في مصر بعد الحرب العالمية الاولى :

لقد كانت ثورة عام ١٩١٩ نقطة تحول كبرى في تاريخ مصر السياسي والاجتماعي والاقتصادى . وهي ، وان أخفقت في تحقيق كل اهدافها ، نجحت في أن تجعل لمصر صوتا عاليا أسمع العالم نداءها بحقها في الحرية والاستقلال ، وعملت على ظهور الشخصية المصرية في كل الميادين .

وفضلا عن أن الثورة كانت تسعى لتحقيق الاستقلال والديمقراطية واظهار الشخصية المصرية وبلورة الاهداف الوطنية والقومية وبعث القوى الكامنة في الشعب ، فقد أثرت الثورة في القيم الاجتماعية والمثل الاخلاقية وجعلت المواطن المصرى يواجه الواقع مواجهة ايجابية وفعالة . ان اشتراكه في الثورة ومناداته بحقه في الحرية والمساواة ومواجهة القصر والمحتل علانية ، كل ذلك علمه أن يكون واقعيا في النظر الى الامور والاشياء ، وان يستند في تحليلها على الحقيقة والواقع لا الخيال والوهم وان يمارس هذا التحليل بروح من الايجابية والمعقولية . فظهر بعد الثورة مباشرة

الكتاب نادوا بطرح الخيال جانبا والتمسك بالحقيقة والواقع .

وهكذا أصبح النقل عن الواقع قيمة من القيم التي لا بد للكاتب أن يلتزمها في كتابته . فلا نكاد نتصفح كتابا أو جريدة الا ونواجه بهذه الدعوة تسود كتابات الادباء الذين أصبحوا يستشعرون في أنفسهم عداء فطريا لكل اسلوب متخيل ، حتى أنهم اعتبروا التمسك بالموضوعات الخيالية شيئا رجعيا قديما أدى الى تخلف كتابنا وتأخرهم في الميدان الادبي عن غيرهم من كتاب الغرب .

لقد علمت الثورة الناس جميعا ، لا سيما ابناء الطبقات الشعبية ،ان المطالب والحقوق لا تنال بالاماني والاحلام والآمال ،بل بالبذل والتضحية والجهود . فبدا لهم ان السبب في خمول المصريين واستكانتهم للقصر والمستعمر هو الجرى وراء الخيال والوهم في الميدان السياسي والاجتماعي فيما قبل الثورة ،وأنه ،هو نفسه ، السبب الذى أبعد الكتاب عن ميدان الحقيقة والواقع ودراسة النفس البشرية دراسة موضوعية تقف عند ما يطرأ عليها من تقلبات وما يعتورها من أزمات . ولذا بات الهدف الاساسي للكتاب التحرى عن الحياة وتصويرها بامانة واخلاص . وكان سبيلهم الى تصوير الحياة كما هي دقة الملاحظة من ناحية ، والتحليل النفسي من ناحية أخرى .

ذكرنا قبلا أن احد الاهداف الاساسية للثورة كان بلورة الشخصية المصرية . ولم تكن هذه الدعوة قائمة على اساس من العصبية والتزمت ، بل بشكل مرن يتيح الفرصة لقبول كل جديد يلائم روح الحياة في مصر ويساير العصر .

وانطلاقا من هذا الهدف بدأ الكتاب يدعون الى ايجاد آداب مصرية تؤدى مهمتها كما هو شأن أدب كل بلد من حيث تصويره اياه وتصوير حياة أهله .

والواقع ان هذه الدعوة الى المصرية والاستقلال الذاتي لمصر في آدابها وفنونها وشخصيتها سبقت ثورة عام ١٩١٩ ولكنها لم تكن قادرة آنذاك على ان تكتسب الطابع المميز وتحقق السيادة . أما بعد الثورة فسادت هذه الدعوة لا في ميدان الادب وحده ، بل في جميع ميادين الفكر واتجاهاته أيضا . فها هو ذا أحمد ضيف

ينادى في " مقدمته لدراسة بلاغة العرب " في عام ١٩٢١ : " نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية ، والعصر الذى نعيش فيه . تمثل الزارع في حقله ، والتاجر في حانوته ، والامير في قصره ، والعالم بين تلاميذه وكتبه ، والشيخ في أهله ، والعابد في مسجده وصومعته ، والشاب في مجونه وغرامه ، أى نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا " (١) .

كانت نهضة الصحافة في أعقاب ثورة عام ١٩١٩ عاملا مهما جدا في تنشيط الحركة الادبية واتساع دائرة نفوذها . لقد حملت الصحافة في هذه الفترة مشعل النهضة الادبية فأسهمت في تطور الحياة الفكرية والفنية والاجتماعية أيضا . وعرضت على صفحاتها تراثنا القديم عرضا جديدا فلعبت دورا عظيما في احيائه ،وزودت الفكر العربي بثمار الثقافة الغربية في الادب والفن والفلسفة وعلم النفس ، وفتحت صدرها للبحوث العلمية والادبية ، وخاضت غمار المشكلات الاجتماعية باحثة عن علاج لها ، وكان لهما فضل الدفاع عن حرية المرأة وسفورها . نحن لم نذكر هنا قضية تحرر المرأة مصادفة . لقد قلنا سابقا ان هذه القضية كانت احدى القضايا الاساسية في حركة التنوير العربية ،وأبرزنا نضال المنورين في المطالبة بحقوق المرأة . غير ان الحركة النسائية الحقيقية بدأت مع ثورة ١٩١٩ وفي احضانها . فقد اشتركت المراة في هذه الثورة وسارت في المظاهرات،كالرجل تماما . وعلى الرغم من صيحات الرجعيين نزلت المرأة العربية في مصر الى ساحة الصراع الاجتماعي والفكرى ،فألفت الكتب ونشرت الصحف والمجلات ، وألقت الخطب السياسية .

لقد قامت مجلات كثيرة بالدفاع عن حقوق المرأة والمطالبة بسفورها واعطائها فرصة التعبير عن مطالبها وشخصيتها . وظهرت في هذا الميدان مجلات متخصصة في مشكلة المرأة ، وأصبحت الشخصية النسائية موضوعا يشغل اذهان المفكرين والقادة

---

(١) سيد حامد النساج ،" تطور فن القصة القصيرة في مصر " ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص : ١١٣ .

والمصلحين .

وانعكس تطور قضية المرأة ونضالها في سبيل حريتها على الادب في جميع مناحيه . فكما كان احتجاب المرأة عن الميدان الاجتماعي وحجابها سببا من اسباب فتور الادب ، كانت نهضتها وظهور شخصيتها وسفورها ومشاركتها في الميدان السياسي والاجتماعي والثقافي والفني عوامل مهمة في تطور الادب الذى دارت معظم موضوعاته في هذه المرحلة حول المرأة الجديدة بأفكارها ونفسيتها وحريتها وثقافتها ، وحول الآثار السلبية التي خلفها حرمان المرأة من حقوقها .

وهكذا فان ثورة عام ١٩١٩ ، بما أشاعت من تغيير في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية ، حملت بين أعطافها نهضة جديدة ايقظت المجتمع واضفت عليه سمات لم تكن فيه قبلها . وقد رافق ذلك كله ثورة ادبية حقيقية تبلورت افكارها ومفاهيمها فيما صدر من صحف ومجلات في عشرينات القرن العشرين " كالسياسة الاسبوعية " و " البلاغ الاسبوعي " و " الهلال " و " المقتطف " و " الجديد " و " العصور " و " المجلة الجديدة " .

كان دعاة التجديد في الادب كثيرين . وقد انشطروا بحكم نزعات تفكيرهم وظروف نشأتهم وتأثيرات الوسط والبيئة الى مدارس ، فهناك مدرسة تضم (لطفي السيد ومنصور فهمي ومحمد حسين هيكل وطه حسين ومحمود عزمي وأحمد ضيف ومصطفى عبد الرزاق) ، ومدرسة ينضوى تحت لوائها (المازني وعبد الرحمن شكرى وعباس حافظ ومحمد السباعي وعباس العقاد وعلي أدهم وعبد الرحمن صدقي) ، ومدرسة ثالثة اعضاؤها أحمد خيرى سعيد ومحمد تيمور ومحمد رشيد وأحمد علام وزكي طليمات ومحمود عزمي وفائق رياض وحسين فوزى وابراهيم المصرى وابراهيم حمدى) . وقد عرفت هذه المدرسة باسم " المدرسة الحديثة " واصدرت صحيفة اسمتها " الفجر " .

كانت صحيفة " الفجر " تحذر الادباء من السير في سبيل القدماء وتحبذ فكرة كل جديد مبتكر وتتمسك بالشخصية المصرية المستقلة حتى غدت قضية (الاستقلال

الفكرى) القضية الاولى المسيطرة على منهج هذه الصحيفة الداعية لان يكون لمصر أدبها وفنها وفكرها وأن تتضح في كل الاعمال الادبية السمات الخاصة بالبيئة المصرية والملامح النابعة من الارض المصرية . وقد عبر زعيم المدرسة الحديثة احمد خيرى سعيد عن وجهة نظر مدرسته بندائه . على صفحات الفجر : " حي على الابتكار حي على الخلق على التجديد والاصلاح " . (١) فلكي يكون العمل الادبي جديرا بالحياة " يجب ان يتخلص أولا وقبل كل شيء من قيود الرجعية التي تعرقل كل تقدم في هذه البلاد ويجب ان يكون خالصا من التأثير الاجنبي بعيدا عن التقليد، صادقا في التعبير عن مشاعرنا جريئا في اظهار نقائصنا ... " (٢).

لم يكن اعضاء المدرسة الحديثة وحيدين في ربطهم بين التمسك بالقديم وبين ضعف الادب عندنا ، فالاستاذ الاديب محمود تيمور يعتقد أيضا بأن كتابنا كانوا حتى العهد الاخير " مقلدين اكثر منهم مبتكرين ، فكانوا يسيرون على نظم السلف في الاراء والافكار والاوصاف فلم يأتوا بشيء جديد بل أضاعوا شخصياتهم وافنوها بتهالكهم على القديم فحسب ، لذلك لم نجد من كتابنا من قدم لنا رواية قصصية أو أخرى تمثيلية أو اقصوصة عصرية بل كان همهم الوحيد ان يجيدوا فن التراسل على نمط الهمذاني والحريرى أو نظم القصائد باكين على الاطلال وهائمين بحب هند ودعد ".(٣)

لقد اهتم ادباء المدرسة الحديثة بالادب الروسي وعدوه أدبا صادقا في التعبير عن الحياة، ورأوا في ادباء روسيا وموسيقييها صورة جلية للذهن المتحرر

---

(١)- (الفجر) ، العدد الثاني ، ٢٠ يناير ١٩٢٥ ص : ١ ، افتتاحية العدد بقلم الاستاذ احمد خيرى سعيد .

(٢) - (الفجر) العدد ١٦ ، ١ مايو ١٩٢٥ ص : ٢ من مقال للدكتور حسين فوزى بعنوان (كتاب جديد وأدب جديد) .

(٣) - محمود تيمور، (الشيخ سيد العبيط وقصص اخرى) ، القاهرة - ١٩٢٦ ص : ١٢ - ١٣ من المقدمة .

والفكر اليقظ الواعي والنفس التي تشعر بالحياة في مستوى العصر . ويبدو ان شغفهم بالادب الروسي دفعهم الى ترجمة الاثار الفكرية والفنية والادبية عن الروسية ، فترجموا أعمالا لغوغول وبوشكين وتولستوى ودستويفسكي وتورغينيف وأرتسيباتشيف وغوركي، ونشروها على صفحات جريدتهم " الفجر " .

لم تكن صحيفة " الفجر " هي الصحيفة الوحيدة التي اهتمت بالروائع الادبية الروسية ،بل كان هذا الاهتمام ظاهرة عامة شملت العديد من الصحف والمجلات الادبية والسياسية والفنية . وكمثال يؤكد ما نقول نذكر جريدة " وادى النيل " التي قدمت لقرائها رواية " آنا كارينينا " لتولستوى ورواية " " عش النبلاء " لتورغينيف و " الابله " لدستويفسكي وعددا غير قليل من قصص تشيخوف . وكذلك فعلت صحيفة السفور ومجلة البيان . ومما يدل على أن تقديم الادب الروسي كان ظاهرة في الربع الثاني من القرن العشرين ما كتبه الاستاذ معاوية محمد نور في العدد ١٩٤ لعام ١٩٢٩ من " السياسة الاسبوعية " . يقول الكاتب في مقال له تحت عنوان " الادب الواقعي " : " ان الادب الروسي مع صدقه في وصف الحياة ،مثالي النزعة ،ذو فن وجلال ، وان في رواجه لظاهرة حسنة لرواج الاداب العالمية والفن الرفيع. حقا انه يصف الحياة الاجتماعية ولكنه يعنى بالفن ويعلو بالنفس الى أعلى درجات الفن والجلال ، فما (تولستوى) و (تورجنيف) و (دستويفسكي) الا انبياء عندهم فن ،ولهم رسالة لابناء الحياة الهالكين " .

فليس عجيبا ،بعد كل ما ذكرناه ،أن يكون للادب الروسي " الفضل الاكبر في انتاج اعضاء المدرسة الحديثة ،وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالادب الفرنسي على يد هيكل الى التأثر بالادب الروسي على يد هذه المدرسة الحديثة " (١) .

ان كل ما تقدم ذكره يدل دلالة قاطعة على أن مصر كانت المركز الرائد في تطور

---

(١) - يحيى حقي ،" فجر القصة المصرية " ، ص : ٨٢ .

الادب العربي الحديث في هذه المرحلة من تاريخه . ونحن لا نستند في حكمنا هذا على وجود أعلام معروفين في ساحة الادب العربي ومشهود لهم بسعة تأثيرهم وعمقه في الادباء العرب في العصر الحديث فحسب ، بل نستند أيضا ، وبقدر أكبر ، الى التحليل الواعي لعناصر التطور الاجتماعي والتاريخي الذى عايشته مصر منذ عام ١٩١٩ وحتى منتصف الثلاثينات .

لقد كانت الفئات البرجوازية الوطنية المتوسطة والطبقات الشعبية هي المهاجمة في مصر وقد انتزعت من خلال ثورتها بعض حقوقها وفرضت بعض قيمها على الصعيدين الاجتماعي والفكرى . أما في سورية فقد واجهت هذه الفئات الاجتماعية هجوم المستعمر الفرنسي وكانت ضحيته التي انتزعت منها كل حقوقها وفرض عليها ان تعيش تحت وطأة حكم اقطاعي متخلف متواطىء مع المستعمرين يمارس ضدها شتى انواع القهر بوحشية نادرة . ذلك هو الفارق الجوهرى الذى جعل هوة واسعة بين تطور الادب العربي في مصر وتطوره في سورية وجعل " المدرسة السورية " في الادب ، التي واكبت " المدرسة المصرية " حتى الحرب العالمية الاولى تتخلف وتضمحل بعد أن كتمت انفاس دمشق وتحول لبنان الى " جزيرة " للفكر الفرنسي فلم تظهر فيه حركة ادبية عربية الا بعد عام ١٩٣٠ .

اننا نؤمن بوجود ثقافة عربية واحدة وأدب عربي يجسد روح هذه الثقافة الواحدة ، ولا تسيطر علينا تلك النزعة التمجيدية المسيطرة على كثير من النقاد والباحثين (١) تلك النزعة التي تدفعهم الى تضخيم الاعمال الادبية وتحميلها من القيم مالا تحتمل حين يتصل الامر بالمقارنة بين الاقطار العربية وذلك بدافع من الولاء الاقليمي لاقطارهم .

---

(١) يحذر الدكتور حسام الخطيب في كتابه " سبل المؤثرات الاجنبية ... " من هذه النزعة ، انظر الكتاب ، ص : ٢١ .

ولاننا نؤمن بالثقافة العربية الواحدة نقول بلا عصبية ولا حرج : نحن مدينون للمدرسة المصرية بالشيء الكثير . فهي التي جاهدت من أجل ان يكون لدينا أدب أصيل ، نابع من كياننا ، واسلوب متحرر من التكلف والميوعة ، هي التي ثبتت قدم الادب العربي الحديث ووطدت سمعته وبشرت بالمذهب الواقعي فيه . لقد اجتذبت مصر الادبية كل المثقفين العرب وغدت في الثلث الاول من هذا القرن مدرسة الادب ومنبره . وفيها دارت المعركة الحقيقية بين القديم والحديث في هذا الادب .

بقي ان نشير في نهاية هذا الفصل الى ظاهرة سيلمسها القارىء في الفصول القادمة من خلال دراستنا لنماذج أدبية من هذه المرحلة . والظاهرة التي نعنيها هي تفوق الوعي النظرى عند الادباء تفوقا لا يظهر كثيرا في المجال العملي . وسرد ذلك ، برأينا الى طبيعة المراحل الانتقالية في تاريخ البشرية . ان الجديد يولد دائما في اعماق القديم . وحين تحين لحظة انهيار القديم لا يكون الجديد قد تجسد واضحا جليا للانظار . وكثيرا ما يحمل الجديد رواسب القديم ولا يتخلص منها الا بعد مرحلة من الزمن .

الفصل الحادي عشر

الرواية بعد الحرب العالمية الاولى

" ابراهيم عبد القادر المازني "

تمهيد :

كان المازني كاتبا وصحفيا ومنظر أدب وناقدا أدبيا ومترجما . وقد ظل اسمه ثلاثين عاما يطل على القراء من خلال كبريات الصحف والمجلات العربية . ويعد المازني بحق أحد مؤسسي الاتجاه الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث .

ولد المازني في التاسع عشر من آب عام ١٨٩٠ في أسرة محام من الطبقة الوسطى وقد عرف اليتم وهو طفل صغير . وبعد ان انهى دراسته الابتدائية والثانوية التحق بالمعهد الطبي ولكنه سرعان ما تركه والتحق بدار العلوم . تخرج المازني من دار العلوم في عام ١٩٠٩ فعمل مدرسا للتاريخ في المدارس الثانوية ، ثم استاذا لمادة الترجمة من اللغة الانكليزية في دار العلوم . وكان اسمه قد بدأ في الظهور على صفحات المطبوعات الدورية منذ عام ١٩٠٧ . لقد اهتم المازني في هذه السنوات بدراسة الادب العربي الكلاسيكي وقرأ ايضا أدب شكسبير وبايرون وشيللي وديكنز ووالتر سكوت وثاكيريه وغيرهم .

وفي عام ١٩١٤ نشر ادبينا مقالاته النقدية الاول في جريدة عكاظ ، حيث طرح فكرة تجديد الشعر العربي وانتقد شعر حافظ ابراهيم انتقادا مرا بسبب تقليده ،

للشعر العربي القديم . وقد طبعت هذه المقالات فيما بعد في كتيب بعنوان "شعر حافظ" . وفي هذه الفترة ظهر لاديبنا كتيب آخر يبحث في اتجاهات تطور الشعر عنوانه "الشعر ـ غاياته ووسائطه" . (١٩١٥) .

استقال المازني في عام ١٩١٤ من خدمة الدولة خشية ان ينتقم منه وزير المعارف حشمت باشا بسبب انتقاده المر لحافظ ابراهيم صديق الوزير . وظل صاحبنا حتى عام ١٩١٧ يعمل مع العقاد مدرسا في المدارس الخاصة .

وفي اثناء ثورة عام ١٩١٩ نشر باسم مستعار في جريدتي "الافكار" و "الاخبار" مقالات نقدية وسياسية تحض المصريين على الثورة ضد الاستعمار الانكليزي .

ومنذ عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٤٩ (عام وفاة المازني) عمل في سبيل تأمين "لقمة العيش" في عدد من صحف الاحزاب البرجوازية ـ الاقطاعية التي كان ينفر منها نفورا شديدا (انظر كتابه "من النافذه" الذى صدر في أواخر الثلاثينات) . أما الصحف التي عمل فيها في هذه الفترة فهي : "الاخبار" (١٩٢٠ - ١٩٢٦) ، و "السياسة" (١٩٣٠ - ١٩٣٢) و "البلاغ" (١٩٣٤ - ١٩٤٩) ، كما اشترك في تحرير "الكشاف" (١٩٢٥) و "الاتحاد" (١٩٢٦) .

صدر الجزء الاول من ديوان المازني الشعرى في عام ١٩١٣ ، وقدم العقاد للجزء الثاني من هذا الديوان وقد اصدره المازني في عام ١٩١٧ .

لقد طرح المازني في كتاباته عن شعر حافظ وفي مقدمة الجزء الاول من ديوانه وكذلك في مقالاته التي كتبها بالاشتراك مع العقاد ونشرها في (كتاب في النقد والادب عام ١٩٢٠) ، اسس الشعر كما تراها المدرسة الشعرية الحديثة التي عرفت في تاريخ الادب العربي الحديث باسم مدرسة "الديوان" .

ونشر المازني والعقاد في عام ١٩٢١ كتابهما "الديوان" الذى أثر تأثيرا عميقا في تطور الادب العربي الحديث ، وكان نقطة انعطاف في مصير الشعر العربي

انتهى عند ها د ور المد رسة التقليد ية الممثلة بشوقي لتفسح المجال لمدارس شعرية رومانتيكية شغلت الساحة الاد بية طيلة النصف الاول من هذا القرن .

وفي عام ١٩٣١ ظهرت رواية المازني " ابراهيم الكاتب " التي احد ثت ضجة أد بية كبيرة .

لقد بدأ الكاتب العمل في هذه الرواية منذ عام ١٩٢٥ . في مركز احداث الرواية مثقف حائر يبحث عن قد ره ولكنه لا يجد نفسه في الحب ولا يجد مكانه في الحياة . ان بطل الرواية نموذ ج من شخصية " اللامنتمي " التي برزت في الرواية الروسية في القرن التاسع عشر . وقد وضع الكاتب في روايته فصلا كاملا من رواية أرتسيباتشيف " سانين " من د ون تغيير يذ كر . ان من الواضح تماما ان رواية أرتسيباتشيف المذكورة ورواية تورغينيف " الاباء والابناء " أثرتا تأثيرا كبيرا في تكون آراء المازني الاجتماعية و " فلسفة الحياه " عنده ، فقد ترجم صاحبنا الى العربية رواية " سانين " بعنوان " ابن الطبيعة " في هذه الفترة .

أصد ر المازني في عام ١٩٤٣ ثلاث روايات د فعة واحدة . ويبدو ان هذه الروايات قد كتبت في زمن سابق لتاريخ نشرها .

وفي عام ١٩٦١ نشرت الد ولة كتاب المازني " قصة حياة " وهو آخر مؤلفات الكاتب التي لم تنشر من قبل .

لقد اهتم المازني اهتماما كبيرا بالاسلوب وحقق انجازات هامة في اكساب الحوار حيوية وصد قا ، وفي مجال التصوير النفسي الد قيق للعالم الد اخلي للمثقف البرجوازي الصغير في مصر بعد الحرب العالمية الاولى ، وكان تأثيره كبيرا في كتاب الرواية .

ابراهيم الكاتـــــب :

في رواية "ابراهيم الكاتب" للمازني نجد محاولة قريبة في مظهرها من الروايـــة الفنية وأكثر قربا من محاولة هيكل في رواية "زينب"، لأنّ المازني لا يجمع بين التعبير عـــن ضياعه وفلسفته والتعبير عن تعلقه بريف بلاده كما فعل هيكـل .

ولكن المشكلة التي يطرحها المازني في "ابراهيم الكاتب" تتبلور وتتحدد بالتعبير عن علاقته ــ ممثلا ببطله ــ بالمـــــــــــــــرأة ، والرواية تمثل ضياعه وقلقه مـن هذه الزاوية . ويبدو المازنـي أقـدر من هيكل على فهم وضع المرأة الشرقية ، وأكثر جـرأة على قياس وضع المرأة المصرية بوضع المرأة الغربية ، لقد وضع هيكل مسوءولية ضعف الروايـة الغربية على كاهل وضع المرأة المتخلف بينما رفض المازني التسليم بأن وضع المرأة المصريـــة يمثل عائقا بالنسبة للروائيين فيقول في مقدمة روايته : "وليس هذا مقالا ولكنما هو مقدمـــة وتصدير ، ومع ذلك لا أرى بدا من أن أعلن هنا مخالفتي لزملاء واخوان أجلهم ، يذهبــون الى أن الحياة المصرية لا تعين على نشوء الرواية المصرية وترقيتها بحيث يسعها أن تتخـذ لها مكانا الى جانب الرواية الغربية ، فان هذا الرأى مرجعه في الحقيقة الى الظن بـــأن الرواية ينبغي أن تكون على نسق الرواية الغربية وهذا خطأ لأنّ لكل أمة خصائص حياتهـا والرواية الغربية ليست نسقا واحدا حتى في الأمّة الواحدة ، ولكل أمة فنها الذى نشأ فيهـا بالتطور الطبيعي ... وبديهي أنه ليس من الضرورى أن تقع حوادث الرواية في الطـرق أو المنتديات ، أو المحافل العامة حتى يصح القول بأن الحجاب الذى لا يزال ــ الى حـد مـا ــ مضروبا على المرأة المصرية عقبة في سبيل التأليف الروائي ، وعلى أن الحجاب يفنــى

ويزول وهو في طبقات دون أخرى ،وفي المدن دون الريف على الاغلب ،ولا يعني باستمداد عناصر التأليف الروائي من الحياة المصرية الا من لا يصلح لذلك والا من يريد أن يزخرف مايقتبس من الغرب ،وصحيح أن الحب الذى تنتجه الحياة المصرية الحافلة بالتقاليد المختلطة ،ضرب آخر يختلف عند التحليل عن الحب الذى تؤدى اليه الحياة الغربية ولكن من الذى قال ان الرواية اما أن تكون على النسق الغربي أولا تكون ؟ ثم من الذى زعم أن أن كل رواية يجب أن تدور على هذه العاطفة وحدها ،وأن يكون الحب قوامها وقطب الرحى فيها ؟ أليس للناس في هذه الدنيا من عمل غير الحب أو مسعى غير فوز المرأة برجل أو الرجل بامرأة ؟ ان هذا القصر هستيريا لا أكثر ولا أقل " (١) .

لقد كشف المازني ،في حديثه عن علاقة وضع المرأة بالرواية ،عن ذكاء حاد ،فهو يطالب بأن تكون عناصر الرواية مستمدة من الحياة المصرية ،وأن لا تقف الرواية عند عاطفة الحب وحدها ،والحياة الانسانية خصبة ،وان كان الحب عنصر من عناصرها فانه ليس العنصر الوحيد .

عندما يلمس الباحث مثل هذا الوعي عند المازني يتوقع أن يقدم المازني في " ابراهيم الكاتب " رواية متكاملة فنيا ،ولكنه حين يلتقي بروايته يحس بالسمة النظرية لوعيه الذى لا يظهر في مجال التطبيق العملي .

ان المازني يحرص على الربط بين انتاجه وحياته ربطا يظهر حتى في عناوين كتبه " حصاد الهشيم ،قبض الريح ،خيوط العنكبوت ،في الطريق ،من النافذة ،على الماشي كما أن حساسية المازني تحرمه من الفرصة للتعمق في انتاجه ،ويتجلى ذلك

---

(١) مقدمة الرواية ص/ ٩ ــ ١٠ / .

في أن أغلب أدبه عبارة عن صور نابضة جزئية يعرضها ويحللها ولكنها تفقد الدلالة التي تجعل منها عملا فنيا كاملا • بعد ذلك كله من البديهي أن تكون رواية " ابراهيم الكاتب " غير متكاملة في الشروط الفنية وذلك بسبب الارتباط الشديد بين شخصية المازني والرواية بحيث تحولت الرواية الى دفاع عن المازني وتبرير لسلوكه وأفكاره ،فالمازني يحاول عند ابراز الدوافع التي دفعته لتأليف الرواية ،أن يفصل بين شخصيته وبطل روايته • فيذكر لنا أنه قابل صحفية نمسوية فأطلعته على صفحة من حياتها الحافلة بالكروب والآلام " ولما كنت معها في موقف يتقاضاني أن أجازيها بثا ببث وأن أقول بشجوى ماقالت بشجوها فقد ركبني غفريتي الذى استراح الى كتفي واطمأن الى قضاء الله فيّ معه ،فقصصت عليها حكاية هذه الرواية ،كما كنت أنوى أن أكتبها وزعمت أن هذه قصة حياتي ،ولما كانت حياتي مستمرة ،فقد احتجت وأنا أسرد عليها هذا التاريخ المبتدع أن أجعل الختام بابا مفتوحا"(1)

ويحاول المازني اقناع القارئ بأن روايته حكاية اخترعها في ظرف ما ويبرر التشابه بينها وبين الترجمة الذاتية في النهاية المفتوحة بأنها حكيت باعتبارها حياة المؤلف نفسه •

لقد أراد المازني أن يفصل بين شخصيته وشخصية بطل روايته فزاد المشكلة تعقيدا : " ولست أحتاج أن أقول أني لست بابراهيم الذى تصفه الرواية ،فما تعجبني سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه ،وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته ،فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها، ولو كان صديقا لجفوته نبوت به ،ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقاها بغير احتفال ،وهو يعبس للدنيا وأنا أفترلها عن أعذب ابتساماتي ،وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعي — كالعرق — وهو مغرم بالتفلسف وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءا

---

(1) مقدمة الرواية ص: ٧

يستحق المرثية ، وهو وعر متكبر ، وأنا سمح متواضع ، وهو عنيد وأنا ريض سلس ، وهو نفور وأنا عطوف ، وفي نفسه مرارة ، وأنا مغتبط بالحياة راض عنها ، قانع بها ، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه ، لذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدر وأنا لا أرى في الامكان أبدع مما كان ولست مثله أؤمن بالتثليث في الحب والكره ولم أمرض قط بالنيمونيا .. الخ ، فليس بيننا من تشابه سوى أن كلينا قصير قميء ، وأنا أزيد عليه أني أصبت بالعرج ، فليته كان هو المصاب ، وأنا الناجي المعافى[1] ... الخ " وقد بذل الباحثون جهودا لاثبات العلاقة بين ابراهيم الكاتب وابراهيم المازني . (٢) على حين أن المسألة أوضح من أن تبذل فيها هذه الجهود ، فما مقدمة المازني الا للعبث بقارئه وللتمييز بين صورته الظاهرية وصورة أعماقه الدفينة المتمثلة في صورة ابراهيم الكاتب . على أن صورة بطل الرواية تجمع بين الصورتين المتناقضتين فبطل المازني يلتقي في تفاصيل حياته في الرواية بحياة المازني حتى في التشابه من حيث الاسم والمهنة ، ثم ان شخصية المازني هي الوحيدة التي يستطيع أن يتحدث عنها لاهتمامه بها طائعا أو كارها كما جاء في اهداء روايته : " الى التي لها أحياء وفي سبيلها أسعى ، وبها وحدها أعنى طائعا أو كارها ، الى نفسي " .

من خلال هذه العلاقة الواضحة بين شخصية المازني وبطل روايته تظهر لنا آثار الترجمة الذاتية في بناء عقدتها ورسم شخصياتها .

فالمازني لا يقدم للقراء بناء فنيا تدور أحداثه حول محور واحد وانما يقدم لوحات منفصلة ثلاث ، كل منها تمثل علاقة حب بين بطل الرواية وفتاة من فتياتها وهن " ماري وشوشو وليلى " والبطل هو الرابطة الوحيدة بين هذه اللوحات ، ومن خلال حديث الكاتب عن طريقة

---

(١) ص ٧ ـ ٨ من المقدمة .
(٢) راجع ادب المازني . نعمات فؤاد ص ٦٢ وما بعدها .

كتابته الرواية تكشف عن محاولة التلفيق المتبعة للربط بين اجزائها ، يقول المازني " ولما خطر لي أن أجود على القراء بهذه الرواية ، لم أبدأ من حيث يبدؤون هم الآن ، أعني أن الموضع الذى اختتمت منه القصة ، لم يكن هو مستهلها الأخير وهذا — فيما أظن — بيان كافه فاذا لم يكن كذلك فلنحاول مرة اخرى . أول ماكتبت من هذه الرواية ماصار فيما بعد الفصل الأول من القسم الثالث ، وبعد أن قطعت مرحلة غير قصيرة ، كففت وانقطعت ثم عدت فتناولت الحكاية ولكن من ذيلها أعني أني كتبت الفصل الأخير وثنيت بالذى قبله فالذى أسبق وهكذا ظللت أكتب راجعا أو من الشمال الى اليمين حتى اتصل القديم بالجديد ، ثم بدا لي أن خاتمة الكلام ينبغي أن ترد الى الوراء قليلا ، فبدأت مايعد الآن القسم الأول ورحت أكتب في أوقات متباعدة حتى لا سبيل الى تذكر الترتيب الذى وردت به هذه الفصول ، وقد أثبتت لي هذه الطريقة في التأليف أن من الميسور أن يكون تأليف الكتاب متقطعا ولكن الكاتب لابد له أن يعيش في خلال ذلك وأظن أن معنى هذا واضح ... ولو حاولت أن أضع كتابا آخر على هذه الطريقة الفذة ، لكان الأرجح ألا أفرغ منه أبدا ، وأحسب أن هذا هو السبب في أن روايتي هذه بدئت في سنة ١٩٢٥ ، وأنها تنشر لأول مرة في منتصف سنة ١٩٣١ "[١] ولو تتبعنا أسلوب المازني في كتابة روايته لوجدنا أنه بدأ في كتابة قصته مع ليلى ثم كتب الفصل الأخير الذى ماهو الا تأملات فكرية للبطل قد توضح جوانب مظلمة من شخصيته يمكن اعتبارها نهاية لرواية لاتريد أن تنتهي ، ثم أحس بضرورة الحديث عن علاقته بشوشو فبدأ بالكتابة عنها . وقد كان من المعقول لو اتبع اسلوبا آخر فيشير الى حكايته مع شوشو ومع مارى عن طريق تأملات البطل وذكرياته ولكنه اقتصر على عرض كل لوحة مفصولة عن الأخرى .

لقد بذل المازني جهدا كبيرا للربط بين شتات روايته مما اضطره لأن يتدخل بشكل

(١) المقدمة من ١٠ — ١١

مباشر بين القارئ والحدث فهو يقحم حكايته مع ماري اثناء الحديث عن حكاية شوشو احساسا منه بأن الأوان قد آن للحديث عنها ويتدخل على هذه الصورة : " قبل أن نتقدم خطوة أخرى في هذا التاريخ أو في هذه الفترة من حياة صاحبنا ابراهيم نكر راجعين بالقارئ بضعة أسابيع لنجلو ماعساه يكون مشكلا مما أسلفنا قصه في الفصل السابق ، وهي أوبة تردنا الى أيام عشرة قضاها في مستشفى لاحاجة بنا الى ذكر اسمه اذ كنا لن نعود اليمرة ثانية ، وكانت طلبتنا عنده قد زايلته ، وكان كبير الأطباء صديقا لابراهيم فأوصى به الخدم والممرضات وأطلق له الحرية في استقبال الزوار ... "(١) ويتابع قصة بطله مع ماري ثم ينبه للعودة الى شوشو فيقول : " رجع بنا الحديث الى الريف " (٢) .

ويكشف اسلوب المازني على أن موهبته تقف عند حد عرض الصورة الجزئية الحية ولكنه يعجز عن الربط بين هذه الجزيئات نظرا لانه لايملك الخيال الواسع . ومما ضاعف عجزه عن هذا الربط هو نظرته الفردية الى أزمة بطله وعزله عن الظروف المحيطة به واحتفاظه له بسبب ذلك ، بصورة ثابتة من أول الرواية حتى نهايتها ولمثل هذا التصوير نتيجة خطيرة وهي شعور القارئ بأن أزمة البطل أزمة ذاتية فردية ، اذ من الممكن أن يعيش البطل في أى بيئة من البيئات ، وبذلك تفقد رواية المازني رابطتها مع البيئة وفي ذلك مايخالف مطالبة المازني في مقدمته بروايات تنبع من ظروفنا وبيئتنا . كما أن هذا التصوير يؤدى الى انفصال الحديث عن الشخصية ويجعل دور جزئيات الرواية باهتا لانها لاتغير في شخصية البطل ولا تنميها وهذا مايفسر لجوء المازني الى الربط بين أجزاء روايته عن طريق آيات الكتاب المقدس التي أوردها في أول كل فصل من فصوله . كما أنه تفسر تضمينه اياها صفحات

---

(١) ابراهيم الكاتب ص ٣٣

(٢) الرواية ص ٤٠

من رواية ابن الطبيعة " سانين " التي ترجمها بنفسه (١) مع اختلاف طبيعة البيئة والشخصية في الروايتين ، ويبرر لنا ما ذكره الدكتور علي الراعي من وجود صفحات كاملة من كتب المؤلف الأخرى مضمنة في روايته (٢) .

ان رواية المازني تقدم لنا مجموعة من الصور الجزئية الحية التي يعجز الكثير منها عن تطوير أجزاء روايته ، والكثير منها صور ضاحكة تخفف جمود الحركة في الرواية وتكشف عن موهبة المازني وحيويته وحساسيته . وبرغم احساس القارئ بما فيها من براعة وحيوية وعلى الرغم من تمثيلها الجانب الحي الرائع في رواية "ابراهيم الكاتب" الا أنها أكثر أجزاء الرواية انفصالا عنها وتنافرا مع جوها العام . والجانب الآخر الذى تقدمه الرواية يتمثل اما في تقارير مكونة من مجموعة الصفات العامة التي تتميز بها شخصيات روايته يقدمها للقارئ كدليل على عجزه عن كشف طبيعة شخصياته من خلال سلوكها وحديثها ، واما في استعراض من المازني لمعلوماته يجمع فيه الكثير من الآراء المتناثرة في كتبه وهي كثيرا ماتكون مفروضة على جو الرواية ومخالفة لمنطق الأحداث فيها الا أنها تمثل جانبا من تفكير المازني .

ومع أن المازني لم يقدم لنا في " ابراهيم الكاتب " بناء متماسكا الا أنه اتجه الى محاولة تقديم شخصية بطله الى القارئ وتحليلها ، فالى أى مدى نجح المازني في هذه المحاولة ؟

كشف المؤلف عن شخصية ابراهيم الضائعة المحترقة كما أراد لها أن تكون بحديث جاء على لسان البطل في الفصل الأخير : وكتب ابراهيم بعد ذلك يصف ليلته تلك : " وهي ليلة حالكة متركبة الظلمة ، وفي الصدر ضيق فأين عن صحرائي أعدى ؟ صحرائي التي لا يلقط

(١) راجع تفاصيل هذا الاقتباس في كتاب أدب المازني ، نعمات فؤاد ص ١٨٨ وما بعدها .
(٢) مجلة المجلة ، العدد الخامس والعشرون اغسطس سنة ١٩٦١ ص ٢٢ .

فيها الطير حبا ولا يجاوب في خرابها قلب قلبا ، ولا يغيرها صيف أو شتاء ، ولا يدوم عليها الا العناء ؟ كذلك كانت قديما وكذلك أبقاها الله لي ... وهبت الريح كالمجنون ، فعدت وكأني أمشي على ماء لجي . يعلو ويهبط . وسفت الرمال في وجهي حيثما أدرته وكأنما أرادت الحياة أن ترجمني ، وتسابقت زمازمها الى أذني فوقفت في مكاني لا أريمه وقلت لنفسي : ماذا يصنع العود النابت في الخلاء ، هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء يلين أو يتقصف..؟ أما لو كنت أنا الحياة لتناولت كفاي ما أخرجت من طينة الأرض المحددة ودككته وحطمته ثم ذررته لهذه الرياح فهمست في أذني الرياح : " ما الحسن وما القبح ، وما الحزن وما السرور وما الخير والشر ، وما الاحساس والعقل ؟ والخصب والجدب والصحة والسقم واليأس والأمل ؟ والبكاء والضحك ؟ " فرفعت رأسي حائرا وأدرت عيني زاجما ، ثم أطرقت مفحما ثم نهضت أمشي " (١) فالبطل يشبه نفسه بعود في الخلاء يعيش في صحراء تهب عليها الريح ولا يجد انسانا ولا قيمة تحفزه للتماسك في وجه هذه الريح فلا يجد مصيرا الا أن يلين أو يتقصف ويكمل الدكتور علي الراعي صورة البطل فيقول : " ان ابراهيم شخصية سائلة ، لا تهوى الحواجز ولا تهفو الى القيود وهي لهذا كالزئبق لا يقر له قرار ولا تقضي في أمر " (٢) وكان المازني جديرا في أن يوفق في تحليل شخصية بطله لولا ما يحس به من الصلة المباشرة بينه وبين بطله فهو لا يمنح نفسه فرصة أن ينظر الى الشخصية نظرة موضوعية لا سيما وأن نظرته ونظرة بطله للحياة والناس هي نفسها وقد وجد المازني نفسه مشغولا بالدفاع عنه لا بتفسير سلوكه . وكان لهذا الارتباط المباشر آثار بارزة منها :

ضخم المازني من شخصية البطل بحيث أصبحت شبحا غطى على شخصيات الرواية الأخرى

---

(١) ابراهيم الكاتب ص ٣٠٥ ــ ٣٠٦ .

(٢) مجلة العدد ٥٥ ص ١٨ .

وجعل دور بعضها باهتا وبعضها الآخر خارجا كل الخروج عن مجال الروايـة ٠

ولأن المازني لا يستطيع ادراك الصلة بين الفرد وبينه وبين الآخرين فقد احتفظ ثابتة لبطله طوال أحداث الرواية ٠ وهو بدفاعه عن بطله ألقى بالتبعة على الظروف الخارجية ولم ينتبه الى أن العيب في بطله يتمثل في سلبيته ٠ وبرغم شكواه من عجزه عن الالتقاء بالمرأة المناسبة ومن العوائق التي تحول دون ذلك " وكأن الله شاء أن تكون حياة ابراهيم كلها حربا ومشاكل فما طلب امرأة أو اشتهت نفسه شيئا الا اكتظ طريقه بالعوائق،حتى زوجته الأولى فان اقترانه بها تم رغم انف امها،حتى ماري ، آه مسكينة ماري لقد نسيها ٠ غرقت في الاقيانوس الذى أزخره حب شوشو ٠٠ " (١) ، برغم ذلك فان بطل المازني محظوظ لأن أزمته نابعة من ذاته،ولو اعترف الكاتب بسلبية بطله أراحنا ،ولكنه حاول جهده الدفاع عنه مكررا موقفه في علاقة البطل بفتياته الثلاث ٠ فهو بعد موت زوجته التقى ماري وهي سورية الأصل وأرملة شاب ايطالي وأم لطفل زاولت الحياكة ثم التمريض،وها هي بجانبه (٢) ويصف المؤلف طبيعة العلاقة بينهما " خلق ابراهيم عطوفا أليفا سريع الاحساس بالجمال ٠ ليس أقوى على نفسه من عواطف الأدب والحب،وخلقت ماري سمحة رضية الطباع حساسة كالوتر المشدود ، وشاءت المقادير أن يتشابها فيما وقع لهما فهو فقد زوجته وهي فقدت زوجها وكل من الفقيدين خلف وراءه طفلا ،وفي كلتا النفسين ذلك الحنين المخنوق الذى خلفه موت الفقيد ،ولم تجد الحياة بما يطفئه أو يسكن لاعجه ،وكان ابراهيم على حيائه لا يكاد يألف انسانا الا فتح له قلبه ويرسل معه نفسه على سجيتها وقل أن يتبسط لأول وهلة ،ولكنه كان صاحب فكاهة وعبث ،وما عرفته امرأة قط الا أعجبها ما فيه من الدعابة،والفكاهة من أقصر الطرق

(١) الروايـة ص ١٢٦

(٢) الروايـة ص ١٣٥

الى قلوب النساء ، فلم تمض الا خمسة أيام حتى كان ابراهيم قد علق بماری وماری قد شغفت بابراهيم ، وحتى صارت المستشفى فردوس عاشقين " (١) . ويهرب ابراهيم من حبيبته فجأة . ويبرر المؤلف هذا الموقف بأن ماری لاتصلح زوجة ولا تقنع بمرتبة الخليلة . وهو يحاول تجديد علاقته بها بعد انتهاء علاقته بشوشو وليلى ثم يهرب من جديد . أما عن علاقته بشوشو فهي أكثر غرابة ، فهي في نظره فتاة مرحة تتفجر حيوية وهي طبيعية في سلوكها وزينتها . ويشجع زوج اختها الذى كانت تعيش معه هذه العلاقة ويصدق ابراهيم بأن اختها ترفض تزويجها قبل اختها سميحة التي تكبرها فيهرب من الموقف كله من دون أی دفاع عن حبه ، ويبرر الكاتب موقف ابراهيم بمهاجمة شوشو التي تزوجت من شاب لاتحبه وقبل اختها سميحة ، فهي مثل غيرها من الفتيات المصريات لاتحب رجلا بعينه وانما تتعلق بالجنس كله .

أما ليلى التي التقى بها في اسوان فهي سيدة مهذبة ومجربة توثقت علاقتها بابراهيم حتى أوشكت أن تنجب منه ولدا ولكنها تضحی بحبها وتتركه لحبيبته السابقة شوشو بعد أن تركت رسالة تتهم نفسها فيها بالخداع على طريقة القصص الرومانسية .

ومما قلل من قدرة المازني على تصوير بطله اسلوبه التقريرى الذى أخذ يضمنه هذه التقارير بمجموعة من الصفات العامة المتناقضة ، ففي تقريره الثانی يعدل عن بعض الصفات الواردة في التقرير الأول : "ولم يكن صاحبنا قد سن الفلسفة ، أو ان اشئت فقل سن التلبد والحزم ، أو ماتحب غيرهما وان كان بطبعه لا طياشا ولا قليل التوءدة ، وكان من ذلك الطراز من الناس الذى نستطيع أن نقول أن الله وهبه كل شيء الا القدرة على الانتفاع بالحياة والتوفيق في الدنيا ، وان يكن أشبه بالنساء في المرونة وسعة التكيف ، وكان عظيم الاعتداد بنفسه شديد الاعتماد عليها ، ولكن من غير أن يشوب ذلك الكبرياء والنقم على الناس

---

(١) ابراهيم الكاتب ص ٣٦ ــ ٣٧

وفيه انفة كثيرا ماتبلغ حد البلاغة ، وقد غلب عليه الكاتب وصار لقبا وعلما عليه كما حدث لعبد الحميد قبله بقرون طويلات المدد ، ولم تكن ميزته الابتكار أو العمق بل انه مامن فكرة يتناولها الا وسعى أن يجلوها في أحسن معرض واذا لم تكن مما ابتكره استطاع أن يضيف اليها ويزيد عليها دونها ، وعلى أن أبرز مزاياه كانت أن أسلوبه صورة لنفسه الحية المتوقدة ٠ وكان دأبه أن يدور بعينه في نفسه ليطلع على ماضيها وأن يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيا بكل ماوراءها ولكنه قلما رأى شيئا الا من خلالها ، وكان على قوة طبعه شديد الحياء كثير الحذر ولا سيما مع النساء اللواتي لم يألف من مجالسهن الا العائلية ، ولم يكن اهتمامه لهن كبيرا وان كان على ذلك لا يحتقرهن وعنده ، أن المرأة أداة لبقاء النوع ، وأن جمالها ليس الا شركا تنصبه الحياة ويحسن كثيرا أن يجتنب ، وأن الرجل أجمل من المرأة على العموم لأن جمال الرجل الجميل لا يستمد اكثرفتنته ـ كجمال المرأة ـ من الغريزة النوعية ، وكان سلوكه ازاء المرأة مظهرا لرأيه فيها ـ ونعني به أنه كان يعدها مخلوقا جديرا بالعطف والمداعبة في ضعف وبدون أن يمنع ذلك من أن تحكمها دائما وتلزمها طاعتك(١)

ولو قارنا التقرير الثاني بالتقرير الأول لوجدنا أن الثاني أقرب الى الصورة التي قدمها المازني لنفسه منه الى الصورة التي قدمها لبطل روايته فنجد أن ملامح البطل تتميز من تقرير لآخر مما يضفي على شخصية بطله غموضا وتناقضا ٠ ومما يزيد في الغموض أن المازني استغل بطله لاستعراض آرائه وحمله اياها بمناسبة وغير مناسبة ٠ وموقف الكاتب من شخصياته الثانوية مشابه تماما لموقفه من البطل الرئيسي وذلك في الأسلوب التقريري العام الذى مارسه على شخصياته ويحسن أن نفرق بين نوعين من الشخصيات الثانوية التي تعرض لها

(١) الرواية ص ٢٤ وما بعدها ٠

المازنـــي :

النوع الأول يتمثل في الشخصيات التى تتصل اتصالا مباشرا بالبطل وموضـــــوع الرواية،وقد عالجها المازني بجدية ولكن باسلوب تقريرى يظهر أكثر مايظهر في شخصية شوشو التي سنكتفي بالحديث عنها • ففي البداية قدم لنا تقريرا مفصلا عن صفاتها المادية والمعنوية كما قارن بينها وبين نساء الدنيا جميعا وقارن بين صورتها في الرواية وصورتها في فـــترات حياتها الأخرى "ويعرف من يعرف أن لها احيانا تبدو فيها كالظمآى الى مجهول أو كالتـــي تعتلج في صدرها خواطر واحساسات هى أغمض من أن تتولى الكشف عنها عبارة أو أوجع من أن ترفه عنها دمعة • ولم تكن كذلك الآن في هذه الفترة التي زخرت فيها تيارات حياتهـــا والتي نخصها بالذكـر" (١) •

كما أنه يعلق على تصرفاتها سواء على لسانه أو على لسان بطله فيقول ابراهـــيم الكاتب معلقا على علاقته بفتيات الرواية الثلاث : "حين أذكر مارى احس سطوة القوة وصيـــال العزم وعتو الجبروت ، وأتصور شوشو فأحس وقار التجربة وسمت العلم وأبهة الشيخوخة وحنـــو الأبوة ،وأكون مع ليلى فأراني كأني أتعلم رقصة الحياة على ايقاع الشباب" (٢) وقد يلصـــق المازني بشخصياته صفات قد أعجب بها من خلال قراءاته دون اعتبار لطبيعتها أو لظروفها ، فشوشو الفتاة الريفية التي تحطمت علاقته بها نتيجة التقاليد البالية تكاد تشبه نجوم السينمـــا في صفاتها وسلوكها فهي "سوداء العينين عميقتهما ، ذهبية الشعر ترسله أمواجا علــــى كتفيها ، بيضاء مشرقة ،حمراء الخدين ، قرمزية الشفتين لينتهما ،عينها نار ،ولحظها حـــب، وصوتها تغريد ، رقيقة كأنها النسيم ، جليلة كأنها ملكة ، ذائبة حينا ، متدللة ، متجــــبرة

---

(١) ابراهيم الكاتـب ص ٢٤

(٢) ابراهيم الكاتـب ص ٢٢٦

أحيانا ، ساخرة طورا ، وطورا ساذجة غريرة ، جميلة في كل حال " (١) وتحس بالطبيعة على هذه الصورة " وكانت الأشجار ترى في ضوء القمر من نافذة غرفتها ، وكان ضوء القمر ينفذ الى الأوراق الخضراء ويومض في صفحاتها ، وكأنه قطرات لامعة من الفضة ... وودت شوشو في هذه الساعة لو أنها كانت عصفورا يذهب حيث يشاء ويحلق في الجو ويسبح في الفضاء ويبصر وهو ناشر جناحيه على كل ما بين الأرض والسماء ، عصفورا ينحدر على شعاع من نور الشمس أو خيط من ضوء القمر ... " (٢) وحين تتصرف شوشو تسلك سلوك الممثلات " ونهضت ورفعت أطراف كفيها الى كتفيها وعيناها الى صدرها ، ثم هوت بيديها الى ركبتيها ووضعتهما عليهما ، وانحنت اليه وحدقت في وجهه باسمة ، وهمت بالكلام ، ولكن هيئته صدتها فأسرعت الى مكانها بجانبه وجذبته من كتفه وقالت : مالك ؟ قل لي ... فقال وهو منحن الى الأرض: لاشيء اطمئني ... كل شيء ... كل ماذا ؟ فنهض ومضى الى النافذة ويداه في جيبي معطفه وجعل ينظر من خلال الزجاج دون أن يرى شيئا ولحقت به ووقفت الى يساره هنيهة ، فلما لم يلتفت اليها طوقته بذراعيها وقالت وهي تجذبه اليها جذبة بعد كل كلمة ابراهيم ... ابن خالتي ... مالك تكلم لست أفهم " (٣) وهكذا ينساق الكاتب وراء الصور المؤثرة دون ادراك العلاقة بينها وبين الشخصيات التي يصورها .

أما النوع الثاني من الشخصيات الثانوية فهي التي تكون علاقتها مع البطل والرواية غير مباشرة . وقد استغلها المازني لتقديم صوره الساخرة وهى شخصيات حيوية مثيرة لأن المازني لايجود عليها بالتقارير المعهودة .

وأول شخصية نلتقي بها هي شخصية أحمد الميت . يقدم المازني لنا صورته بقوله: " وثانيهما أى ثاني الحمارين ـ يخطو دائما ، ورأسه مدلى وعيناه مسترخيتان وليس على

(١) الرواية ص ٢٥ . (٢) الرواية ص ٨٥ . (٣) ابراهيم الكاتب ص ٣١ ـ ٣٢

ظهره سوى لبدة عتيقة استقر عليها الراكب ولصق بها حتى لاتكاد رجلاه تتحركان" (١) ٠

وتتجلى قسوة المازني وسخريته في أوضح صورها عندما يسخر من الخادمة الزنجية فيقول عنها : "وما كاد يفتح الباب المؤدى الى الجناح الذى أفرد له حتى طالعته زنجية لامعة الجلد ، منتفخة الأوداج ، كأنما حشيت أشداقها قطنا ، براقة الأسنان واسعة العينين حمراؤهما وقد غرز رأسها المعصوب بين كتفيها غرزا واتصل بها بلا واسطة ٠ أما صدرها فعريض جدا وأما خصرها — اذا جاز أن يسمى هذا خصرا ، فهضيم جدا حتى كأن مانقص في هذا زيد في ذلك ، ويلي الخصر ردفان ثقيلان تحتهما ساقان قصيرتان كالقمعين ، كأنهما زير ، عليه ابريق مقلوب فوقه كرة ذات ثقوب والمرء بأيسر مجهود من الخيال يستطيع أن يتصورها مفككة " (٢) ٠ يتميز اسلوب المازني بالحساسية والحيوية والاثارة في استخدامه الصور الجزئية التي لايعمد فيها الى التقرير بينما يصبح أسلوبه أقرب الى أسلوب كاتب المقال في جفافه وتعميماته عندما يعمد الى التقرير وفرض آرائه واستعراض معلوماته ٠

وهو يوفق في الحوار في صوره الجزئية الحية ولكنه حين يفرض آراءه على الموقف يفقد الحوار حيويته وفاعليته ٠

لقد وفق المازني في حل قضية الصراع بين الفصحى والعامية وما زال يتبعه العديد من كبار الكتاب كنجيب محفوظ ، فهو يوازن فيه بين حاجة الفن وطبيعة اللغة ٠ ولا نجد وسيلة لتقدير جهوده في هذه الناحية أفضل من عرض الحديث الذى قدمه بنفسه في مقدمة روايته : "وقد تحريت في الحوار أن أتقي العامية ماخلا مواضع قليلة ، رأيت أن العربية تجيء فيها نابية قلقة ، وقد حملني على ذلك أن العامية هي لغة الحوار عندنا يستوى في ذلك المتعلم والأمي ، وان كانت لغة المتعلم بالعربية أشبه واليها أقرب ، فاذا تحرينا

---

(١) الروايــة ص ١٦ (٢) الروايــة ص ٢٢

الواقع كان لابد أن يكون كل حوار باللغة العامية مع تفاوت ضئيل تبعا لمراكز المتعلمين وحظوظهم من التعليم أو الجهل والحوار يشغل جانبا ليس بالقليل ، فكأن العامية ستتخذ أداة للكتابة ، وهي في رأيي لاتصلح لهذا لكثرة ماينقصها من عناصر التعبير ، ولحاجتها الشديدة الى الضبط والاحكام ولانها لم تستوف بعد أوضاعها ، والملاحظ والطبيعي أن لغة الكلام ترقى مع انتشار التعليم وتقترب شيئا فشيئا من اللغة العربية ، فاتخاذ العامية أداة للحوار عكس للآية ، ثم ان العربية أداة ثابتة على كثرة مايطرأ عليها من التطور ، وهي تتسع وتلين وتزداد صقلا على الايام ، والعامية لاثبات لها ، وهي تندمج في العربية بين أن اشتقت منها وانفصلت عنها ، ثم ان محاكاة الواقع بالمعنى الحرفي لامعنى لها ، لأن الادب فن وليس مجرد نقل ومحاكاة ... ومن هنا آثرت للحوار أن يكون باللغة العربية حيثما بدا لي أن ايثارها لايستكره في السماع ، وقصرت العامية على مواقف قليلة رأيتها تكون فيها أقوى في التصوير وأضوأ في التعبير " (١) ولم يسهم المازني الا بهذه الرواية في حدود الفترة التي يدور عليها حديثنا وان كان قدم لنا بعد ذلك مايعتبر الجزء الثاني لروايته في رواية " ابراهيم الثاني " (٢) وهي لاتقدم لنا جديدا متطورا عن رواية " ابراهيم الكاتب " فالموضوع واحد في كليهما ، اذ تدور أحداث روايته الثانية حول علاقة الرجل بالمرأة أيضا وحول تحليلها وتقديم المزيد من آرائه وأفكاره ، والاختلاف هو التزام المازني فيها الحوار الفصيح ، مما يكشف عن تغيير جوهري في اسلوبه ولعل مصدره البواكير الأولى لفكرة القومية العربية في البيئة المصرية ، تلك الفكرة التي عبر المازني عن ضرورة الايمان بها في مقال نشره في مجلة الرسالة سنة ١٩٣٥ (٣) .

---

(١) ابراهيم الكاتب ص ٨ـ٩ (٢) صدرت سنة ١٩٤٣

(٣) أعادت مجلة الآداب البيروتية نشر هذا المقال في عددها الصادر في ديسمبر عام ١٩٦٠ السنة الثانية العدد ١٢ ص ٨ .

الفصل الثاني عشر

المسرح العربي الحديث بعد الحرب العالمية الأولى (١)

ظهر في شخص ابراهيم رمزى مثال الكاتب المسرحي الخالص من كل اقتباس أو تمصير وقد بدأ نشاطه الأدبي عام ١٨٩٢ بنشر مسرحيته " المعتمد بن عباد " .

درس رمزى المسرح في انكلترا وترجم بعض مسرحيات شكسبير وبرنارد شو الى العربية، وبعد أن عاد الى مصر عام ١٩٠٧ كتب مجموعة من المسرحيات التاريخية أهمها "الحاكم بأمر الله" (١٩١٤) ،"أبطال المنصورة" (١٩١٥) ،"بنت الاخشيد" (١٩١٦) ،"البدويه" (١٩١٨) "اسماعيل الفاتح" (١٩٣٧) "وشارد بن مجيد" (١٩٣٨) . كما كتب ابراهيم عددا من المسرحيات الاجتماعية أبرزها مسرحية "صرخة طفل " التي تحكي أن على بك محام شاب ومتزوج من امرأة جميلة هى زهيرة هانم . وقد دام زواجهما خمسة أعوام من دون أن يزين بطفل مما جعل زهيرة هانم عصبية الطبع ،تنهال باللوم على زوجها لاهماله اياها، بينما يعتقد المحامي علي بك بأن هذا البرود العاطفي بينهما أمر طبيعي وبسبب عدم الانجاب. وتقضي زهيرة أوقاتها في انشاء علاقة مع طبيب شاب هو خليل راغبة في الزواج منه بعد الطلاق من زوجها مع موافقته على هذا العرض بالرغم من حبه لأختها عطية ،وبعد أن يترجم حبه لعطية بخطبتها من أهلها تحاول زهيرة منع هذا الزواج الا أن جهود بشير آغا المعلم الخاص لأبناء الأسرة كانت أقوى من جهود زهيرة وتحقق زواج عطية من خليل .

وما كان من زهيرة الا أن انزوت وليس في اذنيها من صوت سوى صرخة الطفل القابع في أحشائها والذى لم تستطع أن تتجنبه .

(١) للمزيد من التفصيل يمكن العودة الى كتاب د : علي الراعي " المسرح في الوطن العربي " .

تبدو العناية في رسم شخصيات الرواية واضحة الا أن ضعفا يبرز في تصوير شخصية الطبيب لعدم ارفاق تصرفاته بمبررات مقنعة ،كما أن المسرحية تشكو من طغيان النقاش على بعض الحوادث ،اذ يبدو أن ابراهيم رمزى متأثر بمسرحية النقاش الدرامي التي اشتهر بهـا أبسـن في القرن الماضي وطورها برنارد شو فزاد من حجـم النقاش فيهـا .

لقد كانت لغة الحوار الفصيحة مشكلة المسرحية الاساسية اذ أنها طمست كثيرا من الفروق النفسية بين الشخصيات بالاضافة الى طمسها معالم الشخصية بحد ذاتها ،ولكن هذا يقليل من القيمة الاجتماعية للمسرحية ،فهي محاولة جريئة لمعالجة مشكلة اجتماعية محددة : هي الفراغ الذى تعانيه المرأة الموسرة حينما ينشغل عنها زوجها الناجح بعمله فلا يملأ هذا الفراغ الا المغامرات الغرامية الطائشة .

ومما يضع ابراهيم رمزى في مكان الصدارة بين الكتاب المسرحيين المصريين (في هذه الفترة) اعتماده على قدراته لانشاء مسرحية مصرية عصرية .

لقد التقط ابراهيم رمزى خيطا تاريخيا من المؤلفين المسرحيين السابقين كأحمد خليل القباني فأخرج في الفترة ١٩١٤ـ١٩٣٨ ست مسرحيات تميزت منها مسرحية "أبطال المنصورة". كما انه التقط خيطا آخر من بدايات المسرح العربي الممثل بيعقوب صنوع ،مبدع الكوميديـا الشعبية الانتقادية ،فكتب في عام ١٩١٥ مسرحيته الضاحكة الهادفة : "دخول الحمام مش زى خروجه " .

ويواكب ابراهيم رمزى مؤلف مصرى آخر هو محمد تيمور الذى أخرج مسرحيات ذات أصول اجنبية (فرنسية غالبا) ،ولكنه أجاد تمصيرها وامتاز على صديقه رمزى بالحوار الدرامـي القوى فاستخدم اللغة الدارجة المثقفة في حديث المثقفين واللغة العامية اللغة لحديث عامة الناس ومن المسرحيات التي أخرجها : "العصفور في القفص" في آذار ـ ١٩١٨ ،"عبد الستار أفندى " في كانون الاول ١٩١٨ "والهاوية" ١٩٢١ . ثم يظهر توفيق الحكيم في مسرحيتـه

" الضيف الثقيل " التي ما هي الا هجاء درامي للاحتلال البريطاني الذى كتم أنفاس البلاد ،
وكان لتوفيق الحكيم دور كبير في دعم الحركة المسرحية في مصر واستمرارها واكسابها احتراما
تسعى اليـه .

وأول مسرحية كاملة لتوفيق الحكيم هي المرأة الجديدة في عام ١٩٢٣٠ .

أما المسرح الغنائي الذى راده الشيخ سلامة حجازى فقد نعى ـ منذ ظهوره ـ على
الأدباء عدم اقبالهم على تأليف المسرحية الغنائية ، وكانت لديه رغبة في أن يبث الـدروس
الاجتماعية والمبادىء الخلقية والعظات الوطنية في ثوبها القومي المصرى . واستجاب لندائه
المؤلف عاصم بك وقدم له ثلاث مسرحيات وكانت النتيجة أن ظهرت أول محاولة لتأليف المسرحية
المصرية وهي " صدق الاخاء " .

وتتالت أعمال الشيخ سلامة الحجازى الذى استخدم صوته الفاتن وطور المسرح من
حيث المناظر والملابس وأنشأ مسرحا عصريا ارتقى ليساوى اوبرا الخديوية في فخامته وتجهيزاته
وجعل من الغناء معبرا عن المعاني والمواقف المسرحية . وقد ضاهى في ذلك القباني وعدل
ماجاء به . كما أنه الغى المقدمات مثل الليالي وغيرها . واستطاع الشيخ سلامة الحجازى أن
يوصل فنه الى قطاعات من الناس لاتسمح ظروفها بغشيان المسارح مثل السيدات والآنسات
فأوصل اليها فنه عن طريق الفونوغراف ونشر الوعي بالمسرح والغناء المسرحي .

مات الشيخ سلامة حجازى عام ١٩١٧ وبزغ في سماء الفن ، نجم سيد درويش الذى
تمكن بفنه أن يضع الشعب بجميع طوائفه على المسرح وأن يجسده بالكلمة والموسيقى الدراميتين
بكل مافي هذه الكلمة من معنى .

وكان لحياته في حي شعبي "كوم الدكه " مع البسطاء والمظلومين أثر كبير في فنـه

بالاضافة الى موهبته التي طورها ونماها بملاحظة كبار الفنانين والتعلم منهم حتى كان لـــه الأثر الأكـــبر في تطوير الكوميديا الشعبية في مصـــر ٠

خطا سيد درويش خطوات سريعة في مجال تطوير اللغة الموسيقية والغناء الدرامي الذى يبث النشوة في المستمع ويعبر عن شخص ما أو موقف ما ويتقدم ليحكي مايدور في مخيلته وقد كانت معارف سيد درويش الموسيقية مستقاة من دراسته لأنواع الموسيقى التركية والعربية والفارسية من خلال رحلتين قام بهما الى الشام ٠ يقول الدكتور محمد الحفني في كتابـــه "سيد درويش" واصفا كيف لحن سيد درويش مسرحيته الأولى "فيروز شاه" : "قام الفنـــان بتلحين هذه المسرحية على اسلوب جديد لم يعهده الناس من قبل وهو اسلوبه الذى جرى عليه في كل انتاجه الغنائي المسرحي بعد ذلك ، مما يشكل التطور الحقيقي لهذا الفـــن ذلك أنه درج على أن يقرأ المسرحية كلها قراءة فاحصة ٠ ثم يعيش في أدوارها فتعمل فـــي نفسه كل شخصية من شخصياتها فيلبس التلحين الخاص بكل منها اللون الذى يلائمها ثـــم يعيش مرة أخرى في مواقف المسرحية ، فيمثل كل حركة من حركاتها في المسرح وما ينبغي أن يناسبها في اللحن ، ثم يعيش مع كلمات الاغنية لفظا لفظا يرددها ويرددها على ضـــوء الاعتبارات السابقـــة " ٠

عايش سيد درويش العملية المسرحية في جميع مراحلها وقام بأدوار غنائية وتمثيليـــة فيها مما زاد من قيمته كملحن درامي فاضطلع ببطولة أنضج أعماله وهي "العشرة الطيبـــة ، وشهرزاد ، والباروكة " لقد كانت حصيلة تطور المسرح العربي في هذه المرحلة ظهور مؤلف محلي وملحن مسرحي محلي وفي عام ١٩١٠ توج هذه الحصيلة ظهور الممثل المـــدرب بالأسلوب العلمي في شخص جورج أبيض الذى وصل على رأس فرقة فرنسية لتقديم بعـــض

المسرحيات باللغة الفرنسية • كان جورج أبيض لأعوام ستة تلميذا لممثل فرنسي مرموق اسمه سيلفان وعاد ليكون " الممثل الوطني الاصولي "كما وصفته الأهرام • لقد تمت الفائدة المرجوة من ارسال أول مبعوث في تاريخ المسرح العربي لدراسة الفن على يد وزير المعارف سعد زغلول الذى وجه جورج أبيض للتمثيل باللغة العربية •

اجتذب جورج ابيض اليه نفوسا فنية حية متوثبة مثل الشاعر خليل مطران والشاعر حافظ ابراهيم والممثل عبد الرحمن رشدى والمخرج عزيز عيد والكاتب ابراهيم رمزى، اجتذبهم من خلال ماقدم من عيون المسرح الغربي مثل " أوديب " ومسرحيات موليير : " طرطوف " و " مدرسة الأزواج " و " مدرسة النساء " و " النساء العالمات " • ثم قدم مسرحية : "مصر الجديدة ومصر القديمة" للكاتب فرح انطون فكانت أول مسرحية مصرية تقدمها فرقته •

لقد أبدى الفنان عزيز عيد اهتماما بالاخراج بوصفه فنا منفصلا عن التمثيل أو ادارة الفرق المسرحية وبذلك استكمل المسرح العربي في مصر أنواع اطقمه الفنية • تنقل عزيز عيد من فرقة الى فرقة ممثلا تارة وأخرى مخرجا الى أن عمل مع فرقة الشيخ سلامة حجازى وأخرج مسرحيات " أوديب الملك " و " لويس الحادى عشر " و "عطيل " ومسرحيات أخرى •

يصف عزيز عيد اسلوبه كمخرج فيقول : "كنت أصمم المناظر وأعد الملابس الملائمة لعرض كل رواية • وأشرح الأدوار للممثلين وأدربهم على الالقاء الصحيح للتراجيديا، وأنه يجب أن يكون طبيعيا بعيدا عن التصنع والتكلف والصراخ والمبالغة في مط الكلمات وتفخيمها، وافهمتهم أن القاء التراجيديا كالقاء الدراما مع فارق بسيط هو الذوق الفني الذى يفرق بين النوعين •• كنت العمود الفقرى لهذه الفرقة التي أحدثت دويا هائلا في الوسط الفني في ذلك الوقت" •

وقد عمل عزيز عيد مع سيد درويش في اوبريت " شهرزاد " وقدم نصائح لاقت القبول عند سيد درويش •

وفي عام ١٩٢٣ ظهرت فرقة رمسيس أول فرقة مسرحية مصرية نظامية يتألف طاقمها من المخرج عزيز عيد والممثل المدير يوسف وهبي وكوادر فنية ممثلة بروز اليوسف وحسين رياض وأحمد علام وفاطمة رشدى وزينب صدقي وقد قدمت هذه الفرقة مسرحيات عديدة أشهرها: "غادة الكامليا" و "راسبوتين" و "كرسي الاعتراف" .

حققت فرقة رمسيس بالاضافة الى السمعة الفنية ظواهر حضارية منها الحاح هذه الفرقة على الانضباط، وتعويد جمهورها احترام المواعيد وتقول في هذا فاطمة رشدى: "بلغ من وعي الجماهير الجديدة أنهم كانوا يحرصون على أن يكونوا في صالة المسرح قبل رفع الستارة بوقت كاف، وكان هذا الموعد مقدسا عند يوسف وهبي حتى لقد كان يفاخر ويقول: أن رواد مسرحه يضبطون ساعاتهم على هذا الموعد وهذا حق، فقد كان جمهوره يحترم المسرح، وكنت لا تسمع في اثناء التمثيل الا أنفاسا تتردد والا سعلة مكتومة يخشى صاحبها أن ترتفع، فيزعج جيرانه ويضايق الممثلين".

التفت حول "فرقة رمسيس" مجموعة من المثقفين والناقدين يهتمون بها وبأعمالها أمثال الدكتور طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والعقاد والمازني ومحمد التابعي كما ظهرت مجلات متخصصة في النقد منها "التياترو"، و "مجلة المسرح" .

لقد عاب بعضهم على فرقة رمسيس اتجاهها الى تقديم الميلودراما مثل "الذبائح" و "أولاد الفقراء" و "أولاد الذوات" و "أولاد الشوارع" غير أن هذه الفرقة، على الرغم من النقد الموجه اليها، استطاعت أن تبرز أهمية المسرحية المكتوبة محليا اذ قدمت على خشبة المسرح أعمالا من تأليف الأساتذة ابراهيم المصرى وعبد الرحمن رشدى ومحمود كامل وابراهيم رمزى واسماعيل صبرى وغيرهم .

الفصل الثالث عشر

القصة في الأدب العربي الحديث

بعد الحرب العالمية الاولى

"محمود طاهر لاشين"

تمهيد :

محمود طاهر لاشين واحد من مؤسسي فن القصة القصيرة في مصر. ولد الكاتب في أسرة ضابط من أصل شركسي في القاهرة عام ١٨٩٤ . وقد انتسب بعد الدراسة الثانوية الى المعهد الهندسي وتخرج منه في عام ١٩١٧ ، ثم عمل منذ عام ١٩١٩ حتى احالته على المعاش (عام ١٩٥٣) موظفا في وزارة الشؤون الاجتماعية .

توفي محمود طاهر لاشين في القاهرة عام ١٩٥٤ . اهتم الكاتب بالأدب مبكرا . وأسس مع مجموعة من الأدباء الشباب (معظمهم من الهواة) "المدرسة الحديثة" التي أصدرت صحيفة خاصة بها هي "الفجر" بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧ . وقد نشرت هذه الصحيفة اعمال أعضاء المدرسة الحديثة والأعمال الأدبية المترجمة . وكان جميع أعضاء هذه المدرسة متأثرين تأثرا شديدا بالأدب الاوروبي الغربي والأدب الروسي ولعل في ترجمة لاشين بالاشتراك مع عصام الدين حفني ناصيف لرواية دستويفسكي "الزوج الأبدى" (١٩٢٦) مايشير الى ذلك التأثير .

أصدر الكاتب في هذه المرحلة من حياته الأدبية مجموعتين قصصيتين هما : "سخرية الناى" (القاهرة ــ ١٩٢٦) و "يحكى أن ..." (القاهرة ــ ١٩٢٩) . وفي عام ١٩٣٤ نشر روايته "حواء بلا آدم" التي تتحدث عن مصير معلمة ، جسد من خلاله حياة الرعيل الأول من

النساء المصريات المتحررات . وكان آخر عمل نشره محمود طاهر لاشين مجموعته القصصية " النقاب الطائر " (القاهرة ـ ١٩٤٠) . بعد ذلك لم ينشر الكاتب شيئا واختفى اسمه من صفحات الصحف والمجلات التي لم يغب عنها قرابة عشرين عاما .

تتصف أعمال محمود طاهر لاشين بتوازن مدهش بين الشكل والمحتوى، وهذه الصفة في أدبه تطور حقيقي وهام في تاريخ الأدب العربي الحديث . كما تتصف أعماله بسعة تناولها للمجتمع المصرى (مجتمع المدينة) بين الحربين العالميتين . وهو يضع أبطاله في مأزق لاخلاص منه الا بأحد أمرين : تدمير الذات أو الهرب من المحيط الذى لا يطاق . ويعتقد الكاتب أن الثقافة التقليدية لا يمكن أن تتعايش مع الانبعاث والتجديد وكل ما يشير اليه مصطلح " النهضة " .

أعيد نشر أعمال محمود طاهر لاشين في عام ١٩٦٠ وقدم لبعضها الكاتب والناقد المعروف يحيى حقي .

ابداع لاشين القصصي في العشرينات

يبدأ اهتمام لاشين بالموضوعات ذات المضمون الاجتماعي مع أولى محاولاته في القصة القصيرة ، حتى ان من يقرأ قصصه الأول يلاحظ سيطرة القضية الاجتماعية متشعبة الأطراف عليه .

وأول قصة كتبها لاشين ، وارتضى أن تنشر على الناس هي قصة (صح ..) ومضمونها أن شابا في مقتبل العمر ، توفى والده ، فكفله عمه ، مدرس الحساب الذى تزوج من أم الفتى بعد وفاة أبيه ، لكنها تموت، فيتزوج العم من فتاة (دولت) كانت ابنة صديق له توفى وتقوم بين الفتى (عبد الرحمن) والفتاة ، علاقة حب يسودها الاخلاص والوفاء والعفة ، بيد أن الفتى يستشعر في نفسه ـ بعد أن أتم تعليمه وأصبح مهندسا محترما ـ أن هذا العمل فيه انتهاك لحرمة الرجل الذى تعهده بالعناية والرعاية ، فيقرر السفر الى بلد آخر متعللا

برغبته في تغيير الجو لكن عمه يدرك أن السبب المباشر غير ذلك ،ولا بد في الامر سره ، فيثنيه عن عزمه، ويذهب الفتى الى حجرته مساء تلك الليلة ،ويستلقي على فراشه ،فتفاجئه دولت ويدور بينهما حوار يشرح الفتى فيه وجهة نظره من السفر ،وكيف أنه لا يرضى بحال من الاحوال أن يكون عشيقا لزوجة الرجل الذى هو عمه وأبوه وأخوه مجتمعين . ولكن دولت تعترف بأنها تقدر الرجل وتحترمه ،غير أن هذا ليس هو كل شيء ،ويدخل عليهما الرجل ، فتصيبهما الدهشة، ويدور ثم حديث بين ثلاثتهم ،وبعدها يخرج صالح أفندى مدرس الحساب ويرتمي على مكتبه خائر القوى ،ويسند رأسه الى راحتيه وهو يقول : "الشاب للشاب ... ذاك قانون الفطرة " (١) .. ثم شخص ببصره في الفضاء هنيهة عاد بعدها فأمسك قلمه الاحمر وكتب (صح ..) على أول اجابة وقع عليها بصره .

من الواضح أن الكاتب يعالج في هذه القصة قضية الزواج غير المتكافىء في السن ، الذى يعود أثره السيء على المجتمع ،وأوضاعه ، التي كان يحاول لاشين ورفاقه من المجددين أن يحطموها ويحطموا تلك النظم والتقاليد الموروثة .

وحول مشكلة اجتماعية مستعصية أخرى يدور موضوع قصته " في بيت الطاعة " .. فان عنجهية الازواج ،وارستقراطيتهم في معاملة زوجاتهم ،وفرضهم سلطة قاسية صعبة عليهن . كانت تحدث جرحا في جسد مجتمعنا القديم ،فيسود الحياة الزوجية عدم التوافق، الذى يؤدى الى الخطيئة والخيانة . ففي القصة تصطدم نعيمة في حياتها الزوجية بممدوح أفندى التركي المتعجرف ، المتنطع سيء النية والظن بالشباب والرجال ، ضعيف الثقة بالنساء، لقد أمرها ممدوح باغلاق النافذة ،وعدم مخاطبة الخادم ،فتألمت ،واحتجت على ذلك، وثارت ، ثم تركت الدار فطلبها الزوج في بيت الطاعة .

---

(١) مجلة الفنون العددان ٤ ، ٥ أول سبتمبر ١٩٢٤ .ص ١٤ ، ١٧ .

ويظهر لنا الكاتب الذى يرفض هذه القسوة في المعاملة ، وتقييد الحرية، عاقبة هذا التصرف من خلال شخصية (العجوز) ، تلك الشخصية المعروفة في القصص الشعبية والحواديث بالخداع والمكر وتنفيذ الحيل واختلاق الأسباب ، التي تتيح لنعيمة فرصة لقاء حمدى ابن الشيخ ابراهيم الذى حضر الى القاهرة ليدرس الحقوق ، فتنشأ بينهما علاقة حب ، ويلتقيان فوق السطح ، ويتناجيان ويتباثان لواعج الهوى ، حتى تتطور العلاقة بينهما من دون علم الزوج الظالم القاسي ، الذى يعود بعد أشهر بزوجته الى منزلهما الأول ، فيجد جنينا يتحرك في أحشائها ولم يكن قد رزق من قبل ولدا . ولا يلبث الكاتب أن ينهي الينا تعليقه في خاتمة القصة موضحا في خفاء وتستر المغزى الذى يهدف اليه : يقول " فتغامزت الأقدار وابتسمت .. " .

محمود طاهر لاشين في قصصه الاول يهتم بالمكان اهتماما فائقا ، وهو في هذه الناحية يشبه تمام الشبه محمد تيمور في غلبة الوصف المكاني على كثير من قصصه .. ان السبب في احتفال تيمور بالمكان يرجع الى شغفه الشديد بالمسرح ، لكن الأمر عند لاشين يأتي من أنه كان مهندسا للتنظيم ، يجوب الشوارع والأزقة ، ويدخل الدور ويتفقدها ، فتنطبع في ذهنه صور الأشياء ، والأماكن التي يزورها ، فيستخدم هذه الصور في بناء قصصه وتنسيقها ، فيصف المكان وصفا دقيقا محكما . فلا يترك صغيرة ولا كبيرة الا أحصاها . ففي بداية قصة (صح ..) يقول :

" في حارة س .. منزل نصف . يعرف بين أهل الحى بمنزل (الخوجه) وفي الطابق الأرضي منه غرفة مزدوجة المنفعة فهي غرفة استقبال الزائرين ، فقد صفت الى جانبيها بعض مقاعد ضخمة من الطراز التركى وغطيت حوائطها بالعدد الكثير من ألواح الآيات

القرآنية ، والصور الفوتوغرافية ، والمناظر التمثيلية الزاهية الألوان ، بعضها الى جانب بعض دون أى ذوق فني ، فترى (هملت) جاثما الى (البسملة) كأنما نسى ثأر أبيه في حراستها .

والغرفة أيضا مكتبة البيت، فقد وضع فيها مكتب متوسط العمر والحجم في نهايتها المقابلة للباب ، وخزانة كتب الى يسار الباب نفسه ، قد احتشدت فيها طائفة من الكتب القيمة أمثال الاغاني ونفح الطيب واللسان ، وأرض الغرفة مفروشة بسجاد من مخلفات (الست الكبيرة) كلحت ألوانه في مواضع وافتضح سر سداه ولحمته في مواضع أخرى .. " (١) .

ويبلغ به الوصف المكاني مداه في قصة (في بيت الطاعة) حيث يعطي القارئ صورة واضحة المعالم ، متكاملة التفاصيل ، عن صالة المحكمة ، وما ينتشر في أجوائها من ضجيج ، ثم نجده في القصة ذاتها يعنى بوصف (بيت الطاعة) الذى دخلته نعيمة عناية كبيرة تجعلنا نظن ظنا أنه كان ينوى جعل البيت بعينه ، بطلا رئيسيا من أبطال قصته .

" وانه لمنزل صغير حقير في احدى الحوارى ... فيه غرفة متوسطة المساحة لها نافذتان تطلان على الحارة ، سمر (شيشهما) تسميرا .. فلهما اذن العذر اذا لم يسمحا لرأس أن تطل منهما ، وليس لأحد عذر في أن يتهمهما بعدم أداء واجبهما من حيث ادخال النور والهواء .. وفي الغرفة سرير (نص بوصة) وفيها دولاب (نص عمر) على هذا أبسط الفراش ، وفي ذلك أبسط الملابس ، وعلى الحائط مرآة مايزال باستطاعة الموقق المحقق أن يتبين فيها معارف وجهه ، وعلى الأرض بساط مايزال باستطاعة المرء أن يجد فيه مواضع لقدمه ... تلك هي غرفة التعسة " .

" واذا ما اجتزنا الصالة الصغيرة ، وتجاوزنا عن الكنبة والمائدة اللتين بها ، كنا

---

(١) مجلة " الفنون " ـ العددان ٤ ، ٥ أول سبتمبر ١٩٢٤ ص ١٤ .

داخل غرفة (أم بخاطرها) ،وفيها بلاط ،ومن فوق البلاط تراب ومن فوق التراب حصير ، ومن فوق الحصير مرتبة ومن فوق المرتبة (أم بخاطرها) ثم لاأكثر .. " "وفي البيت طبعا ما في سائر البيوت من المرافق ومستلزمات المعيشة وهذا في ايجاز وصف المنزل الذى اقتادوا اليه البائسة ... " (١) .

ومما يميز قصص لاشين الأولى أيضا كثرة الشخوص فيها ، اذ نواجه في القصة الواحدة بعدد غير قليل من الشخصيات ، مما يفقد القصة القصيرة عنده ، قوة التأثير من ناحية ، والتركيز من ناحية أخرى ، فهو يركز على شخصية واحدة . أو جانب من جوانبها ، أو يسلط الضوء بقوة على فكرة واحدة يعزلها عما عداها من أفكار، ويلقي عليها أشعة قوية حتى يبرزها بصورة واضحة موئثرة ومركزة معا . ففي بيت الطاعة توجد شخصية الزوج (ممدوح أفندى) والزوجة (نعيمة) ، و (أم بخاطرها) الخادم العجوز، و(حمدى) ابن الشيخ ابراهيم ، والى جانب هذه الشخصيات توجد شخصية (البيت) ، بيت الطاعة نفسه ، الذى حظى باهتمام الكاتب وسلط عليه أضواء كثيرة .. وهو لايكتفي بذكر هذه الشخصيات عرضا في قصته ، ولكنه يقدمها لنا من خلال تاريخها ومراحل حياتها الطويلة ، وكأنه يريد أن يوجز ويختصر حياة كل شخصية حتى يلم القارىء بظروف نشأتها وطباعها وما الى هذا كله مما يبعد القارىء والمتذوق عن التيار الرئيسي في القصة وعن مغزاها الهام ، ويفقد القصة التناسب الضرورى بين عناصرها ، ويضيع على الكاتب فرصة تحليل عواطف الشخصيات ودراسة نفسياتها ، واستبطانها ، ويدفعه دفعا الى التركيز على المظهر الخارجي الذى يحتل المرتبة الاولى في رسم الشخصية القصصية عنده . ولقد ظهر هذا الاتجاه بوضوح منذ القصة الاولى ، فان (صالح أفندى) " ربعة بدن قليل نتوء البطن ، ذو وجه أبيض ضارب الى الحمرة "

(١) ـ (الفجر) العدد ٦ ـ ١٧ فبراير ١٩٢٥ ص ٣ .

"وثيابه المنزلية "جلباب أبيض وطاقية بيضاء في استدارة الرأس .. " (١) والنوبي في (منزل للايجار) " ذو الوجه المربع الأسود والشارب المستقيم الأبيض والعمامة الاسطوانية الحمراء .. " وممدوح أفندى ميسور الحال . ذلك مايظهر لأول وهلة من هندامه الحسن، وياقته الغالية و (بمباغه) الأنيق وعصاه الثمينة (٢) " ..

والكاتب لا يحدد البسطاء من الناس الا من ثيابهم وزيهم الذى يميزهم ويفرق فيما بينهم : " هم من حثالة القوم ، وأهل الطبقة الدنيا من سكان هذا البلد ، فلا تتجاوز العين عن (لاسة) الا لتقتحم (عروسة برقع) ولا يفلت المرء من (عباءة) الا ليصطدم (بملاية لف) (٣) .. " .

كما يتضح للقارىء فى قصص لاشين التي نشرها في المرحلة الأولى ، انه يتدخل في القصة تدخلا مباشرا ، بتعليقاته وأحكامه الجانبية ، التي لاتساعد على تنمية الموضوع الرئيسي للقصة ، بل انها تنقل وجدان المتذوق خارج وحدة القصة وتجربتها الأساسية . اننا لاننكر أن تكون للكاتب شخصية متميزة في قصصه فان القصة لاتقل لصوقا بذاتية الأديب عن القصيدة ونحن لانطلب الى الأديب أن يلزم الحياد التام والموضوعية البحتة ، التي تحيل مثل هذا اللون من الأدب الى ضرب من المقال ذى الطابع العلمي الموضوعي الخالص ولكننا نطلب الى الأديب أن يصوغ تجاربه صياغة فنية موضوعية ، في الوقت الذى يحتفظ فيه لنفسه بسماته الخاصة التي تجعل لقصصه مذاقا متميزا منفردا ، فان أى عمل أدبي " لابد أن يكون معروف النسب ولا بد من أن تشيع خلاله روح ما ، تمنحه مذاقه الخاص على شريطة ألا تستعلن استعلانا مكشوفا يفسد على القصة تدفقها الانسيابي لأن تدخل الكاتب المباشر أشبه بالقاء

(١) قصة (صح ..) مجلة الفنون العددان ٤ و ٥ ص ١٤ ، ١٥ .
(٢) الفجر العدد ٦ ـ ١٧ فبراير ١٩٢٥ (في بيت الطاعة) ص ٣ .
(٣) المصدر نفسه . السابق .

الاحجار في مجرى التيار المنطلق ، والكاتب الناجح هو الذى يصب نفسه فى القصة دون أن يقول : أنا هنا "(١) .

لكن لاشين في هذه المرحلة يقول كثيرا : أنا هنا ، فهو يريد أن يكون دائما مع القارئ يذكره ويعيد له جزءا مما سبق أن تناوله في قصته ، ويدس أنفه ، ويفرض علينا رأيه ووجهة نظره بالنسبة للظواهر والاشياء " وفي أحد الجدران شبح ذو عرض وطول مطل على (منور) معتم ، لو أسميناه نافذة أخطأها الصواب ، واذا أسميناه كوة قاربنا الصواب ولو أغفلناه ولم نسمه أصلا أدركنا الصواب كله (٢) .. " .

واللغة القصصية في محاولات لاشين الاولى ، عربية فصيحة في السرد ، يعنى باختيار اللفظ الموحي ، وينسق ألفاظ عبارته وينتقي كلماته انتقاء خاصا ، يجعله أحيانا يلجأ الى الغريب من الالفاظ التي تحتاج لمعرفة معناها الى الكشف في المعاجم وقواميس اللغة .

وهو في سرده القصصي يرقى بعباراته الى مرتبة الشفافية والعذوبة ، فنراه أحيانا يسجع ، وأخرى يسبح في أوزان الشعر حتى يحيل عباراته الى مايشبه الشعر المنثور ، لاتحده قافية ، ولكن تسرى فيه روح شعرية موسيقية عذبة .. " . مابال العصفور لايشدو ؟ واذا شدا أين تلك النغمات والنبرات ؟

ان أناشيده خلاء ونبراته جوفاء .

والزهرة . ماذا دهى الزهرة ، لم يبق لها رواء ولا أريج فى الهواء ذابلة منكمشة كأنما هبت عليها روح لافحة " (٣) .

---

(١) مجلة (المجلة) العدد ٢٢ ـ اكتوبر ١٩٥٨ مقال الاستاذ رشاد محمد خليل " الاتجاه الفكرى وكتابة القصة " .
(٢) (الفجر) العدد ٦ ـ ١٧ فبراير ١٩٢٥ ـ في بيت الطاعة ص ٣ .
(٣) (الفجر) العدد ٧٦ ـ ٢٢ يوليو ١٩٢٦ منطقة الصمت ص ٣ .

لكن مـــــن لغته الشاعرية لم تكن تقوم على خدمة الحدث وتسهم في تطويره الا في أحيان قليلـة من مثل وصفه للطبيعة ومزج هذا الوصف بنفسية (نعيمة) ، حبيسة بيت الطاعة ، بعد مانفذ اليها نسيم الحريـة :

" ولم يكن للفتاة متنزه أو رياضة غير سطح المنزل ، تصعد اليه عندما يهدأ أوار الشمس ، ويهب نسيم العصر ، رقيقا لينا .. هناك تجلس تتلهى بالنظر الى أعالي الــدور المجاورة ، وأطراف المآذن النائية ، أو تتسلى بالنظر الى السماء اللازوردية الصافية ، يطير فيها سرب من الحمام ينطلق عن مصدر غير مرئي ، ثم يزحف الأصيل حولها هادئا مترفقا ، فتسرح طرفها صوب المغرب ، واذ ذاك تكون نهب مشاعر متباينة واحساسات متضاربة ، تستسلم لهـا حتى تسترد الشمس المنحدرة أشعتها المصفرة المريضة ، وتتكاثف الظلال وتتجهم الأشباح ، فتعود المسكينة الى غرفتها كما يعود الكلب الى مبيته " (١) .

لقد استخدم محمود لاشين السجع في قصصه يقصد منه اثارة الضحك والسخريـة : على نحو مافعل في وصفه الاستاذ الأزهرى في قصة (الاستاذ) " أستاذنا واقف أمام دكـان عطار أزهرى النشأة ، هجر الشروح والمتون ، الى تجارة الكسبرة والكمون ، والجبن والزيتون " ، " أسرع الشيخ الى جوف حانوته فارتدى جبته ، وأصلح عمامته ، وأغلق خزائنه (٢) .. " .

وفي معرض وصفه للبضاعة في قصة (سخرية الناى) ، " القلل الرشيقة والأباريــق الأنيقة ، والازيار الضخمة ، والبلاليص الفخمة ، بين بيضاء بلا طلاء ، ومنقوشة باعتناء ، حمــراء ذات بهاء ، وصفراء في زهاء ، ورقطاء فنطزية الرواء " (٣) .

أما لغة الحوار عند لاشين ، فقد مرت بمراحل مختلفة : الأولى يدير الحوار علـى

---

(١) (الفجــر) في بيت الطاعــة .
(٢) (الفجــر) العدد ٨ ـ ٦ مارس ١٩٢٥ ـ قصة (الاستاذ) ص٣ .
(٣) (الفجــر) العدد ٥٣ ـ ٢٤ ينايــر ١٩٢٦ ـ (سخرية الناى) ص٣ .

ألسنة الشخوص باللغة العربية الفصحى . ويتحول في الثانية الى العامية ويكتبها كما تنطق ، محافظا على حروفها ومخارج ألفاظها ولهجتها ، وينقلها نقلا دقيقا عن الواقع ، كما تتفـــوه بها شخصياته في الحياة اليومية والأوساط الشعبية .

وهو لايكتفى بايراد العامية في الحوار فحسب ، ولكنه يجعلها أحيانا جزءا مـــن السرد ، ويفطن الى شذوذ ها عن المجرى العام للغته الشفافة التي يستخدمها في الوصف ، فيضعها بين أقواس ، (ستات زمنهم) ، (عصفورة القلت) ، (الظباط) (الهتيكة) ، (نص بوصه) ، (نص عمر) وأحيانا يتدخل لتفسير بعض الأمثال العامية التي يورد ها في الحوار أو في السرد ، يقول موضحا دلالة أحد الأمثال على لسان سيدة عجوز وهي ترد على احدى الشخصيات : " يصلحوا مين ياحسرة . يصلحوا منين ده سيدى البيه الله يرحمه كان في آخر أيامه معلق في حبال الهوا " وهذه كناية عن الحيرة والارتباك المالي فيما أعتقد .. (١) .

ابداع لاشين في الثلاثينـــــات :

تطور فن القصة القصيرة عند محمود طاهر لاشين ابتداء من عام ١٩٢٨ اذ تخلـص من بعض عيوبه الفنية ، في اختياره للموضوعات ، وفي تصميمه للقصة تصميما فنيا وفي رسمــــه للشخوص رسما يحاول فيه أن يتعمق نفسياتها ، ويحللها ، ويدخل الى أعماقها ، وفي لغة الحوار والقص حيث كادت تختفي التفاصيل والتعليقات الدخيلة التي لاتمت الى الموضوع الرئيســي بصلة ، وأصبح يقتصد في عباراته ، ويختار الألفاظ الموحية ، ذات الدلالة الواعية على المقصود دون اسراف في التعبير وتنميق في الأساليب . وهو في هذه المرحلة ينتقي الموضوعـــات الانسانية التى تهتم بالانسان وسلوكه ونفسيته وما يؤثر في السلوك والنفسية من مؤثـرات .

(١) قصـة (منزل للايجـار) .

ويعنى بالانسان من حيث هو انسان ، بصرف النظر عن بيئته وجنسه ،وطبقته الاجتماعية ، ويعتبر الواقع المصرى المحلي جزءا مندمجا في الحضارة العالمية ويحدد ذلك في قوله :
" اني أفضل المذهب الواقعي ،الذى يصف حياتنا كما هي بآلامها وآمالها ومحامدها ومخازيها على أن لا تبلغ الصراحة بالكاتب مبلغ الاسفاف وأن لا يكون الموضوع محليا محضا تتحرك فيه شخصيات محضة في مصريتها • بل يجب أن نعتبر أنفسنا جزءا مندمجا في الحضارة العالمية وأن نسبر غور تلك النفس على أنها نفس بشرية عامة وشخصية مصرية خاصة " (١) •

ولقد كان هذا المنزع هو الاتجاه الذى تسير فيه قصص أعضاء المدرسة الحديثة ، فهو لا شك متأثر بدعوتهم وبقراءته فى الأدب الروسي لا سيما أعمال تشيكوف الذى اقتبس احدى قصصه وصرح (٢) بها في مجموعته الثانية (يحكى أن) •

ان محمود طاهر لاشين كان يهدف بقصصه في مرحلته الأخيرة أن تكون انسانية المنزع ،ولكنه في الوقت نفسه كان يستمد بعض موضوعاته من البيئة محاولا أن يضفي عليها أضواء تجعلها غير ذات سمات محددة تضمها الى جنس بعينه أو بيئة بعينها •

وهو فى كل هذا لا يكتب الا بعد المرور في التجربة ،ومعاناتها ،حتى لا تكون القصة فجة ليست لها قيمة موضوعية واجتماعية ، ذلك أنه يعيش القصة ويحياها حياة موضوعية ،فانه كان لا يكتب الا عن " خبرة وتجربة ،وقد رأيته ذات يوم يهرب من عمله ليقضي نهاره في المحكمة الشرعية ليجد الجو الصادق لقصة يكتبها وتدور وقائعها فى تلك المحكمة،تلك هي قصة (بيت الطاعة) (٣) •• " •

---

(١) (المجلة الجديدة) يونيه ١٩٣١ ص ٩٦٨ في حديث له مع محرر المجلة عن القصة •
(٢) اقتبس قصة (الانفجار) عن تشيكوف وأعلن ذلك في آخرها : (هذه القصة مقتبسة من قصة للروائي الروسي الكبير تشيكوف) •
(٣) (فجر القصة المصرية) المكتبة الثقافية : يحيى حقي ص ٨٥ •

أما قصصه الفكاهية ،فكان يرسم فيها بعض الاشخاص رسما كاريكاتوريا متأثـــرا بطبعه الخاص ،فقد "كان بطبعه وفي حياته مرحا يحب الدعابة والضحك ،له نوادر كثيـرة لايزال أصدقاؤه الاحياء يذكرونهـا" (١) ٠

ولقد أبرز معاصروه من النقاد دور الفكاهة فى أدبه وعدوه من أشهر الكتـــاب الفكاهيين الذين يقفون جنبا الى جنب مع عظماء كتاب الفكاهة في العالم ٠ فيقول تيمور :
" يقوم فن الاستاذ طاهر لاشين على الفكاهة أولا وهو يعتبر دائما في طليعة كتابنـــا الفكاهيين وفيه كل الصفات التي نراها في عظماء كتاب الفكاهة وفيه كل نقائصهم ٠ ولو أردنـا تشبيهه بكاتب من كتاب الأدب الاوربي لقلنا أنه أقرب الى " ديكنز " الكاتب الانجليزى الفكاهي العظيم " (٢) ٠

ويقول الاستاذ ابراهيم المصرى في تعليقه على (سخرية الناى) : " ان هـــذا الكتاب هو الأول من نوعه الذى نلمح فيه روح الفكاهة المصرية في قصص مصرية مشربة بشيء من السخرية الخفيفة في اطار من الوصف الدقيق لبعض العادات المصرية (٣) ٠٠ " ٠

وهو ، سواء في قصصه الاجتماعية أو الفكاهية ، انما يعبر عن البيئة والعصر اللذين يعيش فيهما ، حيث يتبلور فيها وعى كامل بالواقع وما يحيط به، فقصصه الفكاهية ذات روح مصرية صميمة ، روح تعبر بالنكتة عن رأيها فى كثير من المشكلات والأزمات والمواقف السياسيـــة والاجتماعية والنفسية ٠ انه يتناول بعض الأمراض بالنقد اللاذع المر المتهكم ،وقد يبالـــغ في وصفه الساخر شأن الرسامين الكاريكاتوريين في تضخيم الأشكال ولكنه مع ذلك يحتفـــظ بالبذرة الاولى المستمدة من الواقع ، واقع البيئة وواقع العصر ٠

---

(١) (سخرية الناى) الطبعة الجديدة ـ المكتبة العربية ١٩٦٤ مقدمة يحيى حقي ص" ل " ٠
(٢) (يحكى أن) مقدمة تيمور للطبعـة الجديدة ١٩٦٤ ص" ب " ٠
(٣) (الأدب الحـي) ابراهيم المصرى ـ طبعة دار العصور ـ ١٩٣٠ ص ٦٣ ٠

لقد استعرضنا بايجاز أهم السمات التي تميز بها ابداع طاهر لاشين القصصي في مرحلة نضجه ، وهي سمات تطل علينا من خلال قصص هذه المرحلة . فلو أننا وقفنا عند قصة (القدر) لتبين لنا أنها ذات موضوع انساني ، يصور فيها الكاتب شابا (عزيز) مدرسا مثقفا ، في حال نفسية قلقة مضطربة ، بعد اكتشافه سرا خطيرا كان غامضا بالنسبة له ، اذ يفاجأ بأن أمه (خديجة هانم) التي قضت حياتها بعد وفاة والده الى جواره ، ترعاه هو وأخته وتنفق عليه ، وتعني بتربيته وتعليمه ، كانت تأتي بالمال عن طريق اتصالها ب (عرفي) الذى كان جارا لهما والذى تبنى " الأولاد " فترة ما من فترات حياتهما .. ويجن جنون الفتى ويحار في أمره بعد أن اعترفت له أمه بالحقيقة الكاملة ، فتتزاحم على فجعلته صور من الماضي غامضة متقطعة " أيكون كياني هذا من ذلك المال الدنس؟ وأنني عشت حياتي أتنفس ريح الخنا ؟ وأمي التي كنت أراها أنموذجا لاتشوبه شائبة تتحطم أمامي أثيمة خاطئة ... ماذا أعمل ، وأين أولي وجهتي لو أني دخلت عليها فوجدت اللعين في مخدعها؟ اذن لرويت بدمهما غليلي ، ولوجدت في الناس من يعذرني ، أما الآن فماذا أعمل ؟ " ويفكر في أشياء كثيرة فلا يهتدي تفكيره الى حل : أيقصيها عن البيت الى أخته فلا يؤذيه منظرها؟ أم يستبقيها منبوذة في احدى زوايا البيت ككلب أجرب ؟ أم يقتلها ويستريح ؟ ويذهب الى البيت مشتت التفكير ، مضطرب الخواطر ، فتفاجئة الخادم بأن أمه في حال خطيرة ، بعدما تركها وخرج مباشرة فيعاوده احساس بأن يذهب ليسرى عنها . ويلطف مابها . وتستبد به الحيرة ويسيطر عليه سهوم غريب لا يخرجه منه سوى صوت كالدوى يسمع ، فينطلق كالسهم ويدخل حجرة أمه فيراها ممددة عند عتبة غرفتها ، فيكب عليها وهو يقبلها قائلا : " أماه ... أماه ، مابالك ؟ لاشيء . انك امرأة ماجدة .. اماه انك غالبت القدر القاسي فأنقذتنا وتحطمت .. أنت شريفة .. كبيرة ياأمي . قومي سامحيني ، واغفرى للقدر " لكن الأم بذلت آخر أنفاسها

قبلة خافتة على خد وحيدها واذا المؤذن يطلق اسم الله في الفضاء ٠

نحن هنا أمام قصة تتسم بالوحدة والتماسك ،وتدور منذ الكلمة الأولى فيها حول هدف واحد ، هو تصوير المأساة وانعكاسها على نفسية عزيز وفيها تيار شعورى منظم يسرى في القصة من أولها الى آخرها ، هنا تختفى التفاصيل التي تقف ضد احداث الاثر المطلوب الذى تسعى القصة الى تحقيقه ، اذ أن الكاتب يهتم بالداخل ، والاعماق ، فيتغلغل فى نفسية عزيز ويكشفها أمام القارئ ويوضح الصراع الداخلي الذى يدور فيها بين احتقاره لامه التي كافحت من أجله هو وأخته ، وبين الصفح عنها وعما ارتكبت من اثم ٠

في هذه القصة تختفي الجزئيات والتفاصيل والعناية بالوصف المكاني ٠ فلم تعد الواقعية في نظر الكاتب تسجيلا للحقيقة الخارجية الموجودة ليس غير ، بل انه يحاول تعميق هذا الواقع وتحليله والانتخاب منه ، مايعبرعن احساسه وموقفه من الحياة والمجتمع من خلال نظرة متكاملة الى العالم الذى يحيا في داخله ، نظرة تعبرعن فهم مترابط لمجتمعه وما يتصارع في أحشائه من قوى متباينة ٠

ولو وقفنا عند قصة (الشيخ الذى في المرآة) لرأينا لاشين يحلل نفسية مرتكب الجريمة ، الذى توارى عن الانظار ، ولم تمتد اليه يد العدالة لتقتص منه ، وكيف أن شبح الجريمة ظل يلاحقه في حياته حتى أودى بها الوهم من تصور النهاية المفجعة التى لابد صائر اليها ٠٠٠ ولقد أبدع الكاتب فى تصويره الشخصية من الداخل ، حيث استبطن نفسية البطل مصورا ضعفه وهزيمته حيال أشباح الماضي المتلاحقة التي لاتفتأ تتواكب على ذهنه وخواطره ٠

فالقصة تصور حدثا فردا ، وهذا الحدث يجرى في أرض محايدة خارج نفس الكاتب ، أى في "تجربة موضوعية من تجارب الحياة ، تجرى كلها حول مانسميه الشخص

الثالــــث " (١) .

والكاتب هنا يقبع وراء استار ، لانراه كما كنا نتبينه بوضوح في قصص المرحلة السابقة، ولا نسمعه ، لانه لايتكلم في الظاهر ، وفى الواقع الا بأقوال أشخاصــه .

كما أنه يعطي جل عنايته للحدث من زاوية واحدة ويلقي عليه ضوءا معينا ، ويهتــم بتصوير موقف المجرم من الناحية النفسية ، وكيفية تسلط الوهم عليه ، ولا يحفل الكاتب ، بســرد تاريخ حياة الشخصية ، أو القاء مزيد من الاضواء على الاحداث التي مرت بها فى حياتهــا ، لان ذلك لايهم في العمل الفني الذى هو بصدده .

والكاتب في هذه القصة لايرسم الشخصية من الخارج ، ويقتصد اذا ما اضطر الـــى ذلك في ألفاظه وعباراته ، ويوجز غاية الايجاز ، ولا يكاد يضع كلمة في غير موضعهـــا .

وفي قصة (الحب يلهو) يبحث بطل القصة عن فتاة ابتسمت له عرضا ، وكان قد رآها من قبل وعمل جهده على التعرف عليها " وفي طرفة عين كنت فى الميدان أنظر بعينيــــن محملقتين فى كل اتجاه كالمجنون ، وأهرول حيثما اتفق ، مجازفا بين المركبات المتتابعــــة المتزاحمة وخيل الى أنني لو كنت أعرف اسمها لجأرت به ، فلما يئست من العثور عليها كــرت علي بعزم أقوى تلك الحال النفسية السابقة ، كما تكر الحمى على مريض ينتكس . وذهلت عــن والدى مليا ثم ذكرته فصعدت اليه كصاعد سلم الاعدام (٢) .. " .

ان ما استعرضناه من قصص محمود طاهر لاشين يدل على تطور فى ابداعه القصصي ، فقصصه في مرحلة النضج تعنى بالاسس البنائية لفن القصة القصيرة ، ويبدو فيها اهتمامه بقواعد الفن ، وتمسكه باللغة العربية الفصحى فى الحوار ، واقتصاده في التعبير ، وتنوعه في اختيار

(١) (دراسات في أدبنا الحديث) دكتور لويس عوض ط ١ ــ ١٩٦١ ص ٢٨ .
(٢) (المجلــة الجديــدة) عــدد ابريــل ١٩٣٠ ص ٦٨٤ .

الموضوعات الاجتماعية والنفسية ، ومحاولته الانطلاق الى آفاق أرحب وأوسع .

لقد شغل محمود طاهر لاشين بقصصه القصيرة فراغا أدبيا واسعا ، اذ بسط انتاجه على معظم صفحات الصحف والمجلات ، التي تلقفته ، وسعدت به ، وكان في كل قصصه حريصا على المضمون الاجتماعي ، مقتربا من الواقع ، معبرا بصدق عن البيئة والعصر ، متشبثا بآراء المدرسة الحديثة التي كان ينتمي اليها .

الفصل الرابع عشر

الحركة الادبية في سورية من منتصف الثلاثينات حتى الاستقلال

سورية في الثلاثينات :

تميزت المرحلة الممتدة من أوائل الثلاثينات حتى منتصفها بنهوض في النضال الوطني في سورية . وكان أحد جوانبه الجديدة والمهمة تنامي الحركة الاضرابية . ففي عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٤ فقط حدث في سورية ولبنان ٤٥ اضرابا اشترك فيها ٥٠ ألف عامل . وقد طرحت الطبقة العاملة الفتية في هذه الاضرابات مطالبها واستطاعت في عدد من الحالات ان تحقق مكاسب عمالية .

وثمة ظاهرة جديدة اخرى برزت في النضال الوطني التحرري في هذه الفترة هي انشاء لجان مكافحة الفاشية والصهيونية والحركة الشعبية العامة التي قامت في عام ١٩٣٤ ضد شركة حصر التبغ والتنباك الفرنسية .

وبلغ النضال الوطني التحرري في القطرين السوري واللبناني ذروته في الثلاثينات في الاضراب العام الذي نشب في عام ١٩٣٦ ودام أكثر من خمسين يوما مما أرغم المستعمرين الفرنسيين على الدخول في مفاوضات مع زعماء حزب " الكتلة الوطنية" حول عقد معاهدة قوامها الاعتراف باستقلال سورية واستبعاد تدخل فرنسا في شؤون البلاد الداخلية والاقرار بوحدة هذه البلاد .

وفي السنة نفسها عقد الفرنسيون معاهدة مماثلة مع لبنان لكن الاستعمار

الفرنسي بذل كل جهده للابقاء على سورية ولبنان في قبضته . ولهذا الغرض استثار فتنا اقطاعية انفصالية في اللاذقية والجزيرة وجبل العرب واستجاب لمطامع تركيا التي سعت الى سلخ لواء اسكندرونة عن سورية وضمه اليها . ففي عام ١٩٣٩ رفض البرلمان الفرنسي المصادقة على معاهدتي ١٩٣٦ . وفي حزيران من ذلك العام المشؤوم جرى تسليم لواء الاسكندرونة الى تركيا وفصل اللاذقية وجبل العرب عن الدولة المركزية وتعطيل الدستور وحل الحكومة السورية . واعيد كليا في القطرين نظام الديكتاتورية الاستعمارية للاحتكارات الفرنسية .

عند بداية الحرب كانت سورية بلدا خاضعا للانتداب الفرنسي . وبعد استسلام فرنسا وضعت البلاد تحت رقابة لجنة الهدنة الالمانية - الايطالية . ولكن الحركة المعادية للفاشية والحركة الاضرابية ومساندة الشعب الفعالة للنضال ضد النازية ، كل ذلك سهل مهمة الحلفاء في طرد العملاء الفاشيين من سورية ولبنان ، وأرغم السلطات العسكرية على الاعتراف باستقلال سورية في عام ١٩٤١ .

غير أن جلاء القوات الفرنسية عن سورية ولبنان لم يتم الا في عام ١٩٤٦ ، اذ غادر آخر جندي أجنبي اراضي سورية في السابع عشر من نيسان من العام المذكور .

لقد كان ظهور جمهوريتين عربيتين مستقلتين وتصفية نظام الاحتلال الاجنبي فيهما ضربة قوية للنظام الاستعماري في هذه المنطقة من الكرة الارضية وحافزا لتشديد النضال الوطني التحرري في بقية الاقطار العربية .

الحركة الادبية في سورية ولبنان :

من منتصف الثلاثينات حتى الاستقلال :

انعكست الاحوال السياسية والاقتصادية انعكاسا مباشرا في الحياة الاجتماعية ولم يكن بد في المجتمع السوري من ذلك ، فدخول الشعب كله في الصراع السياسي مع السلطات الحاكمة فتح الباب واسعا للتأثر بالغرب في جميع نواحي الحياة

الاجتماعية . وسار هذا التأثر في اتجاهين : اتجاه سلبى وآخر ايجابي ،أديا معا الى تمزق المجتمع السورى . وتجلت مظاهر هذا التمزق في الظواهر المتناقضة التي كان باستطاعة المرء أن يراها في حياة الناس . لقد بات من المألوف ان ترى الجمل يمشى مع السيارة في شوارع المدن وان تتنوع الازياء واغطية الرأس أوسع التنوع . وبات من المألوف أيضا أن ترى في البيت الواحد أما بالملاءة وابنة سافرة أو ابنا متعلما وأبا جاهلا حتى باصول القراءة والكتابة .

كان التطور في علاقات الزواج وعادات المجتمع والسفور وتعليم المرأة وتحررها متفاوتا الى درجة كبيرة . ولكنه كان أكثر بروزا في الطبقات البرجوازية الكبيرة والمتوسطة منه في الطبقات الشعبية . وراحت الفئات الرجعية والمحافظة تدافع عن نفسها وتقاليدها بحجج النضال السياسي والمحافظة على القيم الروحية وغير ذلك . الا أن هذه الحجج لم تحقق نجاحا كبيرا اذ ان الطبقة البرجوازية كانت تعزز مواقعها في القيادة الوطنية تعزيزا مطردا على الرغم من الاوضاع القلقة التي سببتها لها السياسة الفرنسية الاستعمارية .

ومع ذلك فقد عاش المثقفون في سورية ،ومن بينهم الادباء حياة قلقة منشطرة على ذاتها لا في طريقة التفكر فحسب ،بل في الحياة الاجتماعية أيضا ، تلك الحياة التي تأثرت تأثرا كبيرا بالغرب يرافقه شعور عام راسخ في نفوس الناس بانتمائهم الى الشرق وتراثه . كانت الطليعة المثقفة تفتش عما تريد وتبحث عن طريقها في التاريخ تارة وفي البكاء أخرى ،وفي الاندماج بالواقع أو الركض وراء الاسطورة تارة ثالثة .

ومشى الادب في طريق موازية لتطور الوعي الاجتماعي والفكرى والسياسي والاقتصادى في سورية . ونحن لا نعني بهذا القول التطابق الالي بين حركة المجتمع وحركة الادب . فمن الحتمية الفاسدة ان نتصور ان كل الادباء في سورية كانوا يعبرون عن الواقع الاجتماعي تعبيرا متعمدا . ان الدلالة الاجتماعية في اعمالهم لم تكن دائما تصدر عن مثل هذا الوعي . فاذا عبرت تلك الاعمال عن شيء من ألم أو ثورة أو نقمة مبهمة على الواقع فانما كان ذلك نتيجة صدق الكتاب وانفعالهم الانفعال

الطبيعي العضوى أمام تطور مجتمعهم القديم ودخول الالة والفكر الحديث عليه . لقد كانت المفارقات اليومية أقسى وأوضح من أن تفوت نظراتهم الناقدة . وكان الشعور بالتطور يملأ وعيهم ولا وعيهم معا ...

ان ما ذكرناه هنا نوع من التوضيح للذين يمكن ان يربطوا التطورات الادبية بالتطورات الاجتماعية ربطا مباشرا . فالمسألة الاساسية تتصل طبعا بالتطورات الادبية . وليست دراسة التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الا مدخلا لفهم الظاهرة الادبية وعاملا من عوامل تفسيرها . فلا بد اذن ، عند دراستنا للحركة الادبية في سورية ،من التأكيد على أن النصف الثانى من الثلاثينات شهد سلسلة من التطورات الصناعية والتجارية نجم عنها ظهور طبقة برجوازية جديدة فى المدن السورية الكبرى كدمشق وحمص وحلب بدأت تشارك الزعامات الاقطاعية التقليدية في الحكم وتضع أسس الحياة السياسية للمرحلة المقبلة ،واخذت تتطلع الى تقليد أساليب الحياة الاوروبية ، وبرز لديها اهتمام شديد بالتعليم الحديث والثقافة العصرية .

ولا بد أيضا من استقراء التيارات الثقافية التي أثرت في أدب هذه المرحلة بوجه خاص . فكتاب هذه المرحلة جميعا يؤكدون نهمهم الشديد الى القراءة وظمأهم الى التزود بالثقافة الغربية . لقد كانت اللغة الفرنسية هي الوسيط الذى تعرفوا من خلاله على روائع الاداب الفرنسية والروسية والانكليزية والالمانية . وكانت اسماء الكتاب الاجانب تحظى باحترامهم من دون ان تظهر لديهم أية بوادر جدية لنقد هؤلاء الكتاب أو التعمق في دراستهم . ولم ترد لدى أدبائنا اعتراضات على آراء الاوروبيين الاعندما كان ذلك يتعلق بالدين الاسلامي أو بالشرق العربى .

وفي الوقت نفسه كان تعلق الكتاب السوريين بالثقافة العربية واللغة العربية قويا جدا . فاتصال هؤلاء الكتاب بالغرب لم يؤد الى تهاونهم في العناية بأساليبهم أو في الحرص على اللغة العربية التي كانوا يبذلون قصارى جهدهم لاستنباط مصطلحات منها للتعبير عن المعانى التى استجدت بفعل الحياة ،فكان ذلك كله دليلا على عمق الوعي القومي واصالته عند هؤلاء الكتاب .

وثمة مؤثر ثالث في كتاب هذه المرحلة ،غير الثقافتين التراثية والاوروبية ،هو الادب العربي الحديث في مصر . فالادب العربي الحديث كان قد قطع في مصر شوطا كبيرا في الثلاثينات ، لا سيما في مجالي الرواية والقصة القصيرة . وكان الكتاب المصريون كتابا محليين في نظر المثقفين السوريين الذين كانوا يقرؤون على نطاق واسع اعمال المشهورين منهم أمثال توفيق الحكيم وطه حسين والمازني والعقاد وتيمور.ويجدر بنا هنا ان نشير أيضا الى تأثر كتاب هذه المرحلة في شبابهم بكتابات المنفلوطي وجبران خليل جبران وشعراء المهجر .

من خلال ذلك كله يمكننا ان نفهم النقلة التي حققها الادب في هذه الفترة ، اذ تخلص من عبء الوعظ المباشر وسرد المعارف والشعر واصبح يكتب لذاته ولما يحمل من الصلات بالواقع والحياة . ان هذا لا يعني ان الادب تخلى في هذه المرحلة عن مهمته الاجتماعية وانما يعني انه غير الطريق الى فهم هذه المهمة وغير اسلوب ادائها ، فغدا اجتماعيا بمضمونه وايحاءاته وموضوعاته لا بالتعليقات والمواعظ .

ومن خلال ذلك ايضا نفهم تأثر الادباء في سورية بالاساليب والنماذج الفرنسية خاصة ، حيث ظهر بينهم تلاميذ كثر لهوغو ودوماس وجيد وبروست ومورياك ودوهاميل .

كما اننا من خلال ذلك نستطيع ان نفهم تنوع اتجاهات الادب في هذه المرحلة . فباستطاعة دارس التاريخ الادبي ان يجد فيه تعايشا بين الرومانتيكية والواقعية ، بين الاسطورة والتاريخ ، بل يستطيع ان يجد عدة ألوان أدبية عند الكاتب الواحد تبعا لمراحل تطوره أو لقراءاته . وان دل هذا التنوع على أن الكتاب كانوا يتلمسون الطريق ،فانه يدل في الوقت نفسه ايضا على خصب انطباعاتهم وسعة مفهومهم الجديد للفن الادبي .

ولعله من المفيد ان نستعرض في سياق حديثنا عن الادب في هذه المرحلة أهم الاعمال الادبية التي ظهرت فيها . ففي عام ١٩٣٣ بزغ نجم كاتب شاعر أثر

تأثيرا كبيرا في تطور آدبنا المسرحي هو الاستاذ خليل الهنداوى الذى كتب في هذا العام مسرحيته " هاروت وماروت " . وفي عام ١٩٣٧ نشر محمد النجار مجموعته القصصية " في قصور دمشق " وكذلك نشر ليان ديراني أعماله في الطليعة ونشر توفيق عواد عمليه الرائدين " قميص الصوف " و " الرغيف " . كما نشر ميخائيل نعيمة مجموعته القصصية " كان ما كان " وكذلك ظهرت " عشر قصص " لخليل تقي الدين . أما بالنسبة الى الرواية فقد نشر معروف الارناؤوط في عام ١٩٣٦ روايته التاريخية " عمر بن الخطاب " . وهي ، كما سبق ان ذكرنا ،تخرج عن اطار المرحلة التي ندرسها بما تحمله من سمات الادب في مطلع هذا القرن . ولكن الحدث المهم والحاسم في اطار العمل الروائي كان رواية شكيب الجابرى " نهم " التي ظهرت في عام ١٩٣٧ فأثارت زوبعة حقيقية في العالم الادبى محددة بذلك ميلاد الرواية السورية بمعناها الحديث . وتستمر مسيرة الادب هذه وتتعزز في الاربعينات بظهور اسماء فؤاد الشايب الذى نشر مجموعته القصصية " تاريخ جرح " عام ١٩٤٤ ، ونسيب الاختيار ومظفر سلطان. ان من يوازن بين النتاج الادبي في هذه المرحلة والمرحلة التي سبقتها يدرك القفزة النوعية الكبيرة التي حققها الادب في النصف الثاني من الثلاثينات .

لقد كانت الرواية في العشرينات تدور في فلك الرواية التنويرية التاريخية وقد مثلها في دراستنا نتاج الروائي معروف الارناؤوط .

وكانت أفضل محاولات الكتابة في القصة القصيرة تلك المجموعة القصصية التي اصدرها على خلقي في عام ١٩٣١ بعنوان " ربيع وخريف " . وهي المجموعة الوحيدة التي يمكن اعتبارها مجموعة قصص قصيرة مع انها تفتقر الى كثير من شروط هذا اللون الادبي .

أما الادب المسرحي فقد كان بمجمله تقريبا شعريا .

من هنا تنبع أهمية أعمال الهنداوى والجابرى والنجار والشايب التي نؤكد انها

كانت مرحلة جديدة في تطور الادب في سورية لا يجوز ادماجها بسابقتها تحت عنوان واحد هو " الادب بين الحربين " ، كما يفعل كثير من مؤرخي الادب العربي الحديث (١) . ان ظهور مجموعة من الادباء توفر الحد الادنى من شروط الفن الادبي في ابداعها ، لا سيما من حيث التركيز على الموضوع المطروح للمعالجة وتوجيه العمل الادبي لاداء المغزى المنشود والقاء الاضواء النفسية على الاشخاص في محاولة أوليه ، ساذجة احيانا ، لتفسير تصرفاتهم ، وأخيرا ، الالتفات الى الحياة المعاصرة وانتقاء الموضوعات من ثناياها أو بايحاء منها ،كل هذا كان يعني تجديدا نوعيا في الادب في سورية .

على ان هذه السمات المشتركة في اعمال الادباء منذ منتصف الثلاثينات لا تعني انهم كانوا يقفون على سوية واحدة من حيث المنطق الفكرى والاجتماعي أو من ناحية العناية الفنية والاسلوبية . فالجابرى ، مثلا ، يجسد التأثر الاوروبي ويقبله ويقدم نفسه لسانا للارستقراطية الفكرية والاسلوبية المترفعة ، بينما يجسد محمد النجار نوعا من الاحتجاج الشعبي البسيط على سيئات الحياة الجديدة المعاصرة له من سياسية واجتماعية وعاطفية ، وهو يمثل ابن الشعب المخلص الذى يقصد غرضه قصدا ولكن بخفة وذكاء وجرأة لا تحرق جميع السفن (٢) . أما الهنداوى فيهيم في عالمه الاسطورى باحثا عن الحب والتمتع بالجمال ، الركيزتين اللتين يقوم عليهما أدبه الهارب من قسوة المرحلة التي كان يعايشها .

ولعلنا نوفق في الفصول القادمة الى توضيح هذه الاحكام العامة .

---

(١) انظر كتاب الدكتور عمر الدقاق " تاريخ الادب الحديث في سورية" جامعة حلب عام ١٩٧٦ .

(٢) انظر كتاب د . حسام الخطيب " سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية " - دمشق ١٩٨١ ، ص ٢٥ - ٢٦ .

الفصل الخامس عشر

الرواية السورية منذ الثلاثينات حتى الاستقـــــــلال
" شكيب الجابـــــرى "

تمهيـد :

ولد شكيب الجابرى سنة ١٩١٢ في مدينة حلب في أسرة واسعة الثراء .. ولكنه لم يتمتع بمال والده الذى طلق أمه وتزوج من أخرى . ويقول شكيب الجابرى في رسالة للاستاذ شاكر مصطفى : "لهذا نشأت ، منذ صغرى ،قريبا من البيئات الشعبية... نشأت وعندى عقدة نقص أمام العظمة فأنا اكرهها واتجه فى قراءتي وفي مثلي الاجتماعية منذ كنت في التاسعة من العمر نحو الاصلاح الاجتماعي .

درس الجابرى منذ السابعة من عمره في الجامعة الوطنية في عاليه ثم انتقل الـى الكلية الاسلامية فى بيروت ودخل بعد ذلك الكلية العلمانية الفرنسية ثم سافر الـى أوروبا للدراسة فبقى سنة في جنيف عاد بعدها ليشترك فى النضال السياسي . وفـى عام ١٩٣٢ سجنه الفرنسيون ولم يطلقوا سراحه الا بعد ان تعهد بمغادرة البـلاد ، فعاد الى سويسرا حيث عمل مع شكيب أرسلان ودرس الكيمياء الى جانب عمله . وبعـد أن نال دبلوم مهندس كيماوى ودبلوم مهندس معادن من جامعة جنيف التحق بجامعة برلين فتعلم اللغة الالمانية وحصل على الدكتوراه فى الهندسة .

ويحدثنا الجابرى فى رسالته ، التي سبق ذكرها ،عن نشاطه السياسى فـى اوروبا حيث اسهم اسهاما نشيطا في الدعاية لقضية سورية والوطن العربى ، فطـارد

الدعاية الصهيونية في المانيا وألقى الكلمات في المهرجانات الخطابية في باريس عام ١٩٣٥ وكان صلة الوصل بين الوفد السوري في مفاوضته لفرنسا وبين الوفد السوري الفلسطيني .

عاد الجابري الى سورية وفي رأسه ان يعمل في السياسة ، فدخل التدريس ولكنه سرعان ما تركه بعد اشتراكه في مظاهرة وطنية عام ١٩٤١ ضد الفرنسيين . وفي عام ١٩٤٣ عين مديرا للمطبوعات العامة ثم مديرا للمعادن ولمراقبة الشركات ذوات الامتياز في عام ١٩٤٥ .

نشر الجابري بعد عودته الى سورية أربع روايات هي بحسب التسلسل الزمني لظهورها : " نهم " (١٩٣٧) ، و " قدر يلهو " (١٩٣٩) ،و " قوس قزح " (١٩٤٦) ،و " وداعا يا أفاميا " (١٩٦١) .

لقد ظهر اسم الجابري فجاءة في عالم الادب ،فهو لم يكن بين أولئك الكتاب الذين عرفتهم الساحة الادبية في سورية آنذاك . ولكنه كان ممثلا صادقا لعصره القلق، يحمل في ذاته كل تناقضات التطور في تلك المرحلة من تاريخ سورية الاجتماعي . انه ارستقراطي ولكنه يريد أن يكون شعبي الفكر والهوى ، وكان متخصصا في العلوم ولكنه عمل عمل المغامر والفنان ،وكان غنيا ولكنه عرف الفقر . نشأ عنيف التعلق بالاسلام ولكنه يتعصب أيضا لروسو وفولتير . ولعل كل ذلك يجعل شخصية الدكتور الجابري من أعقد الشخصيات في الادب العربي الحديث وأكثرها تناقضا . ومع ذلك فان تناقض شخصية الكاتب يجسد ، في نهاية المطاف ، الصراع الاجتماعي الدائر في عصره بين الاقطاعية الشرقية المتراجعة وبين البرجوازية الصاعدة حاملة الفكر الغربي والمثل الاجتماعية القادمة من اوروبا .

ان الجابري لم يدرك وضعه في حينه ، مع انه جسده ،من حيث لا يدري، تجسيدا شديد الوضوح في رواياته الاربع التي ذكرناها . ففي سنة ١٩٤٣ كتب لمجلة "الصباح " عن تكوينه الثقافي مؤكدا أنه لم يتأثر تأثرا اساسيا بأي كاتب معين وأن هناك

عددا من الكتاب كان لهم تأثيرات مختلفة خلال مراحل حياته المختلفة ففي شبابه أحب المنفلوطي ولم يستهوه جبران ،وكان متحمسا أشد الحماسة لروسو ولكنه انقلب الى تأييد فولتير في النهاية ،كما قرأ في شبابه لامارتين وشاتوبريان وأناتول فرانس . ولكنه شعر في النهاية انه أصبح قادرا على الانتقاء وأن تأثره بالكتاب الاجانب كان مجرد تأثر وقتي " فليس لاحد علي ممن أقرأ سوى تأثير ساعة . فهناك نيتشه وشوبنهور واشبنكلر . وهناك تولستوى ودستويفسكي . . . وغيرهم أقف معهم ساعة ولا ألبث أن أشعر أنه هو القول نفسه يردده جيل بعد جيل " (١) .

ويذكر الدكتور حسام الخطيب في كتابه " سبل المؤثرات . . . تقريرا للجابرى عن ثقافته اعترف فيه الكاتب :

١ - . . . انه لم يفهم الا القليل من شعر لامارتين .

٢ - انتقد اغراقه في الرومانتيكية

" وكان يمكن ان اتعلم من الحياة بعض الشيء لكنني أصبحت بفضل هذه الرومانتيكية المفرطة ادرك من الحياة لا شيء ،لا شيء " .

٣ - ذكر انصرافه بعد ذلك الى العلم واعتباره غاية الغايات ، ولكن " وكما اضلتنى الرومانتيكية عن واقع الحياة أضلني العلم الحديث عن واقع الكون " .

٤ - أدلى ببعض الاحكام حول الادب العربي والاداب الاوروبية ففي الثلاثينات بدا له أدبنا (مخجلا) ولا سيما أدب هيكل والصاوى ، ولكنه استثنى طه حسين وتوفيق الحكيم وأشاد بهما . وفي تلك الفترة كانت الشهرة في الاداب الغربية ل : شيلا بناى ، كرونين ، همنغواى ، سمرست موم ، لورانس ، وبير لوتي . " (٢)

---

(١) "محاضرات عن القصة في سورية " ، شاكر مصطفى ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص : ٣٩٩ - ٤٠٠ .

(٢) د . حسام الخطيب ، " سبل المؤثرات . . . " دمشق - ١٩٨١ ، ص : ٤٣ .

ولعل القارئ يكتشف بسهولة التناقض في شخصية الجابرى من خلال الموازنة بين ما كتبه شاكر مصطفى وما ذكره الدكتور الخطيب .

ان الجابرى يعتقد في عام ١٩٤٣ أنه تأثر بالفكر الغربي ولكنه تجاوز ذلك .. " فقد غدا في حياتي من الخصب وفي نفسي من النوازع ما يتجاوز حدود التأثر " (١) .

ولكنه يكتشف في عام ١٩٥١ أنه كان مضللا مرتين . أضله الفن مرة عن الحياة فلم يدرك منها شيئا ، واضله العلم الحديث مرة أخرى عن واقع الكون كما أضله الفن عن واقع الحياة .

هكذا يدرك الجابرى اخيرا حقيقة موقفه الرومانتيكى الحالم الذى جسده في أدبه منذ أواخر الثلاثينات .

لقد عاد الكاتب الى سورية فى النصف الثانى من الثلاثينات سياسيا يحمل آمالا اجتماعية يريد ان يدعو اليها بقوة ويريد أن تؤمن به نفوس الناشئة فيسير بها في الفكر حيث يرجو ... وما كان يرجوه " هو مدنية جديدة تتوالد من صوفية المدينات الشرقية وروحانياتها وواقعية المدنية الغربية ومادياتها ونظامها . " (٢) هذه هي الفكرة التي سعى اليها الجابرى . واذا كنا لا نجد أثرا لذلك في روايته الاولى " نهم " ، التي ما أراد منها سوى أن تخلق له قراء وجمهورا ، وأن تكون قنبلة تهز العالم العربي فيلتفت اليه العدد الاكبر من كل قطر ، (٣) فانه يزعم ان اللعبة في روايتيه التاليتين تقوم على الايمان بأن العروبة هي لب الاسلام . وان لا عز للعرب الا بالاسلام ولا قوام للاسلام الا بالعرب " (٤) ذلك ما يعتقده الجابرى في روايتيه (قدر يلهو "

---

(١) شاكر مصطفى ، " محاضرات عن القصة في سورية " ... ص : ٤٠٠ .

(٢) انظر المصدر نفسه ، ص : ٤٤٧

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤٠٢

(٤) المصدر نفسه

و " قوس قزح ") ولكنه ، في حقيقة الامر ، لم يجسد فيهما سوى تخلخل البنية الاقطاعية في المجتمع العربي الذى يحاول دخول الحضارة الحديثة . لقد كان الجابرى الانسان منحازا الى قيم الشرق ، ولكن الجابرى الروائي سجل تخلخل قيم هذا الشرق الذى يحاول الدفاع عنه . وفي هذه المفارقة تكمن القيمة " التقدمية " لادبه . ذلك ما سنراه من خلال تحليل روايتيه التوأم " قدر يلهو " و " قوس قزح " : هما قصتان توأمان : نشرت الاولى سنة ١٩٣٩ وفي صفحتها الاخيرة وعد بنشر الثانية التى قرأها الناس في ايلول سنة ١٩٤٦ . انهما في الواقع قصة واحدة رويت أولا بلسان بطلها (علاء) ثم عرضت كرة أخرى من خلال البطلة (ايلزا) .

تبدأ (قدر يلهو) : بليل عاصف ورياح وعتمة بعد منتصف الليل . . . ويلمح (علاء) في الشارع شبح فتاة . . . وتكون التحية ثم الدعوة لكوب لبن ثم الدعوة الى البيت . ولا ترفض الفتاة بل توافق دوما في استسلام . . . كأنها في عالم آخر من الكآبة . وتدرك علاء الشفقة فيدعو (ايلزا) للبقاء ليلتها ، عنده . . .

وينام على الاريكة ليحلم بايلزا . . . بطلة أوبرا (لونغرين) [1] تغنيه شكرا لك يا منقذى . . . ويفتح عينيه فاذا بايلزا تقبل يده وتبكى من الشكر قائلة : لقد كان لطعامك مذاق طيب بعث في الحياة . . . كانت جائعة ، بعد أيام من الحرمان ، طريدة من غرفتها لانها لم تدفع أجرها . لقد هربت من بيت أبيها في هامبورغ . تحولت عواطفه عنها منذ تعرف الى امرأة تعوضه عن زوجه المتوفاة وتزوج منها . . . ولكن برلين قست عليها أشد القسوة ، أنضبت دراهمها ولم تفتح لها برزق وبدأ الجوع . ولقيت في ظلمات الليالي من خسة الناس ألوانا . . . حتى التقت بهذا الفتى الغريب . . . ولقد أبكاها وهز قلبها انه لم يتقاضاها ثمن الطعام . . .

ويقرر أن يبحث لها في اليوم التالى عن عمل . . . وعبثا بحث . فتبقى الفتاة عنده في البيت ولكن . . . كالطيف الذى لا يشعر به . تنظم المنزل وتغيب ان احتاج للخلوة بمنزله . . . ولكنه شعر أنها بدأت تنقلب الى الغم . . . ماذا بها ؟ لقد نصحته

(١) للموسيقى الالماني ريشارد فاغنر .

ذات ليلة أن يقلع عن حياته التى يحيا فهى أقرب لان تكون انتحارا . وما شك قط في صدق ذلك . كان من أولئك الشباب الذين تجد كل ظاهرة فى الحياة لديه وترا حساسا يهتز له . لقد جاء برلين من بلاده ليدرس الطب . ولكنه كان يندفع وراء كل عاطفة أو يجد لذة وحشية فى ارواء نهمه من كل نبع : من العلم في الجامعة ومن المرأة ومن النزهة واللهو والرقص . وكان الى هذا كالزهرة الغريبة : يسأله أساتذة الجامعة عن جنسه ،كما يلحقه فضول النساء باللمس والحب . . . لانه عربي غريب .

وفي ذلك الجو الممتلىء هبطت عليه ايلزا . فجنى منها الجنية الحلوة التي يبتغيها لدى كل النساء ،لا عن رغبة أو قلة ،ولكن كما يرفع الشبعان يده الى ثمرة يصادفها فى طريقه . . . ولقد ضاق ذرعا بما نابها من الفم والانقباض . . لم يكن لديه ما يلومها عليه : كانت تتلقف كلماته كأنها الالهام وتتعصب لقومه العرب وتحفظ ما يروى عنهم وتطيع ولكن . . . انقباضها الغريب . . كان يضايقه .

ويجد ذات يوم بين ثياب ايلزا ساعة مكتب ثمينة فتتجاذبه الوساوس : أنى لها هذا ؟ ولكنه يقرر أن يجد في البحث لها عن عمل . ويجد لها عملا في أحد المصحات . . . وعندئذ يعرف أنها ادخرت كل ما كان يعطيه لها من مال تأكل به ، لتشترى له الهدية يوم الفراق . . .

واتفق مرة أن أخلفت احدى صويحباته موعدها فى المكان الذى اعتاد أن يلقى الصويحبات عنده ،فاذا به يلتقي بايلزا . فيفرح بها فى فشله وسأمه . . . ولكن هذا اللقاء يتعدد أيضا كلما أخلفت صاحبة له موعدا . ثم يكتشف أنها كانت ترقبه بين أشجار الحديقة المجاورة فكلما فر منه موعد تقدمت لمواساته . . .

ويتملكه العطف والاعجاب بالفتاة والحنان . وهو يرى عمق العاطفة التى تربط الفتاة به .

ولكن هل أحبها ؟ ان الدوامة تحرفه ثم ان الفحوص الجامعية جرته اليها فسا

ان نجح حتى أزمع الرحيل عن برلين ... ان بلاده تناديه : وفي المحطة عند سفره ، يتلقى ، مع أحد أصدقائه ، رسالة من ايلزا .

" ... ان قلبي يشعرني يا علاء أن الطريقين اللذين نسلك أنا وأنت هذه الساعة لن يجتمعا . أي أني لن أراك بعد اليوم أبدا ... علاء . لن يجيبني على هذا النداء أحد بعد . لقد أحببتك حبا صامتا أشفقت أن أظهر منه قبسا فيخيفك جنونه أما اليوم فاني أعلنه لاعد ذهنك لامر جلل هو أن تغفر لي ذنبي الذى اقترفته عمدا نحوك ونحو برىء ثالث : هو ثمرة حبي لك .. أنقذتني من الرذيلة وذلك ما دفعني لان أحتفظ منك بولد ، نذرت لك وله حياتي . ولقد عرفتك يا علاء كريما شريفا أنوفا وسيكون ابنك مثلك ،وعرفتك عربيا فخورا بعروبتك وسيكون ابنك عربيا فخورا بأبيه وأمته ، وعرفتك مسلما وأعجبني الاسلام فنذرته لولدى ...

واشوقي الى تلك الساعة أناجيك فيها على البعد بحبي فيجيبني ابنك بصباحه ..

... وبعد اثني عشر عاما :

يكون (هو) في بيروت ويعترف له صديق كان دوما (صريع الغواني) بحب راقصة جديدة ويجره الى الملهى ليراها ويسهران ليلة تتبعها ليال ... وكان يقوم بدور الترجمان بين صديقه والراقصة الالمانية (ايلسا) التى ينم وجهها الشمعي عن هزال السل ... وقد سمته الفتاة (محمد علي) وكانت تخصه بالكثير من السؤال والحديث . ويتعلق هو بها شيئا فشيئا . ان طيفا غامضا من العاطفة يستيقظ فيه نحوها .. وكانت تتقلب بين السعادة الصارخة والحزن الشديد كلما التقت بالصديقين ويقعدها المرض في الفندق فيقضيان في عيادتها ليلة يغني لها فيها بعض الاغاني الالمانية . وفي ليلة الوداع تشرب الراقصة وتشرب ... ثم تتحدث عن (محمد علي) الطفل الذى ولدته بالتيرول واختطفه السل في برلين فيسألها هو :

- ومن محمد علي ؟

فتقول :

- ابنك يا علاء .

والصورة الاخيرة في القصة هي : موت ايلزا ،وصندوق أسود خلفته بين يدى علاء فيه ،مع مذكراتها ، كل بقايا طفلهما الصغير .

وقد نشر الجابرى هذه المذكرات . باسم : ايلزشن

قوس قزح : وهو الاسم الذى عرفت به ايلزا وهى بعد فتاة أنيقة في المدرسة .

وتبدأ المذكرات من تلك الليلة العاصفة نفسها ،التي التقت بها ايلزا مع علاء . . وتمشي مع القصة لا تفترق عنها الا في ذلك اللون الكامن اليأس الذى يرين على الصفحات الاولى ثم في تبدل اللون الى البهجة والاشراق . . . منذ تعرفت الى علاء الدين . . . " وتلك أسطورة وليست باسم " لقد وصلت ايلزا الى الجامعة التي يدرس فيها وسمعت منه الاحاديث عن الشرق وعن بلاده . . . وتألمت اذ صرفها مرة من الغرفة الى بعض اللهو خارجها ليستقبل . . . صاحبا بل صاحبة وبعد أن كتبت له كتابا تودعه عادت فمزقت الكتاب ثم اعتادت ذلك فلم تعد تغار له . ومضت معه ذات ليلة الى الحديقة العامة وهناك ،على احد المقاعد ،دهمها من السعادة والالم ما جمع لها الدنيا كلها في عيني الحبيب .

وشهدت في اليوم الثاني ،على المقعد نفسه حطام امرأة ،كانت راقصة الدنيا ذات يوم ، فنقدتها كل ما توفر لديها . وصدت في عمرها يومين فقط لانها شهدتها بعد ذلك جثة تخرجها الشباك من النهر على ضوء المصابيح .

وعرفت ايلزا ،بعد فترة أنها حامل ولكنها كتمت الخبر عنه . . . وعاشت لهوه ولهو أصدقائه وهي في عتمة حياته . . . ثم وجد لها العمل ففارقته بعد أن أهدته الساعة التي اشترتها بالتقتير والحرمان .

عملت في المستشفى بنشاط كبير ،وكانت ترصد فشله في مواعيده الغرامية لتواسيه حتى فاجأها ذات يوم وهو يقول : تلك نهاية الخروف الغرير فسيأكله الذئب في هذا المكان البعيد . وخصص لها ليلة عيد الميلاد فاعترفت له بابنه ولكنه غضب ، وتعرفت في المستشفى على مريضة من آل (هرلنكر) أعجبها لطفها واخلاصها فعرضت

عليها العمل في عائلتها بالنمسا فتقبل . وتخرج مع علاء وأصحابه يوما في نزهة وتعطف على يحيى الذى كان موضع مزاح الجميع ،فما كان من علاء الا أن صفعها . . . لم يدر أنه بتلك الصفعة قد ثبت حبه فى قلبها الى الابد .

وبينما كان القطار يحملها الى النمسا كانت تفكر في الرسالة التى أرسلتها الى علاء الدين ،وهو يقرؤها الان فى طريقه الى بلده ويعرف أن له هنا حبا وله ولدا .

والقسم الثانى من الرواية خاص (بمحمد على) الطفل ،ونشأته في التيرول . فان عائلة هرلنكر قد نكبت بدخول الالمان الى النمسا . وقد منحت ايلزا أرضا ريفية تعيش فيها مع طفلها الذى كان زعيم أطفال القرية وحبيب بناتها . . . ولقد قاد الاطفال مرة في رحلة بعيدة الى بحيرة (زل آم سيه) فأوقف القرية كلها على قدم . . . من الجزع على الصغار . كان يحب النبي محمدا وأبا بكر وعمر وعليا من رجال الاسلام ويطلق أسماءهم على بعض السروات الضخمة حول المنزل ،وكان فيه الكثير من أبيه . . . ماذا ؟ ان ايلزا لا تزال تذكر الاب كل لحظة . وفي موسم الموسيقى الضخم الذى كانت تحضره ، في سالسبورغ ،كل عام ،كان علاء هو الذى يطل عليها من خلال ألحان (واغنر) ،من خلال العاصفة التى جنت بها أوبرا (فالكيرى) ،كما كان يطل عليها من غابات المنزل الريفي في التيرول .

وانتقلت الام بابنها الى برلين ،بعد ذلك ولكن السل اختطفه . ان سوء الغذاء قد هده بينما كانت أمه تبحث عن عمل . ومات الطفل تاركا أمه في فراغ . . .

عادت ايلزا الى هامبورغ فلم تجد من أسرتها أحدا . كان أبوها قد هاجر الى أمريكا . وسمعت في الطريق من يناديها :

– قوس قزح ايلزشن .

فالتفتت لترى صديقتها في المدرسة ،ابنة الحداد ، الفقير ،ولكن في السيارة والثوب الثمين . وأخذتها الى بيتها وأغرتها بالعمل معها . . . لقد كانت راقصة .

ويأتي القسم الثالث بعد اثنى عشر عاما في لقاء علاء بايلزا في بيروت . . . ان (قوس قزح) و (قدر يلهو) هما كما نرى ، الصورة وأختها من زواتبى المرأة والرجل . هما توأمان فى الاخراج ، أما في الموضوع فقصة واحدة وليس ثمة من اختلاف ، أو زيادة أساسية بين الروايتين سوى بعض الاحداث الجانبية وسوى ، قصة (محمد على) الطفل التى ترتق ، في رواية (قوس قزح) فجوة الفراق بين البطلين اثنى عشر عاما .

والقصة فى هيكلها الاساسى ، قصة حب رومانتيكية في كل سانحة منها . الخيال الرومانتيكى صاغ نوع الحب فيها ، وصاغ نوع النهاية ، والحديث الذاتى عن النفس مسلأ حناياها . والاسلوب الرومانتيكي حبك مواقفها وآهاتها مرة بعد مرة . "فايلزا " ، هذه الضحية البريئة ، لها أقرباء كثيرون في أسرة (جان فالجان) و (وغادة الكاميليا) والقدر الذى جعلها من (البؤساء) ظل يلاحقها بقسوة حتى الموت . انها تهرب من البيت فرارا من ظلم امرأة أبيها ومن اهمال الاب ، لتذوق الجوع الساحق في الطرقات ثم يلتقطها من يصبح الحبيب المنشود . . . وهي تهم أن تبيع نفسها بلقمة فتعطيه أقصى ما يمنح الحب ، بعد أسبوع من معرفته . وتبدأ أنشودة الحب الصامت المتألم في صدرها

ولكن الحبيب لا يأبه لها . . . ثم يضرب القدر ضربة جديدة بالفراق الابدى بين الحبيبين بعد أن تكون ايلزا قد احتفظت من الحبيب بجنين . ثم تكون الضربة الثانية بموت الطفل ، بعد ذلك بالسل ، هذا الداء الرومانتيكى ، ثم تصبح ايلزا راقصة وتلقى الحبيب فلا يعرفها . . . ثم انها بين يديه تموت . . . بالسل أيضا .

ولعل تكوين (قوس قزح) أشد تماسكا وتوازنا من (قدر يلهو) . فالقسم الثاني من هذه الرواية - وهو نصف الكتاب - ينقضى كله تقريبا في صالة ملهى (الكيت كات) في بيروت . وقد ضخمه أن الجابرى ، ألقى فيه ، حتى الارهاق ، بكل ما يشاء من الرأى والافكار . كان جعبة نقد وتوجيه وحوار ونجوى . ولقد يصلح هذا القسم فصلا من مسرحية . . . أما في الرواية فقد بدا فما بحجم الكهف ، في وجه رشيق منسجم .

ويسوق الجابرى رواية (قدر يلهو) ، في التتابع التاريخي الذى أخذته في

الحياة ،لا يحاول فيها ذلك اللعب الفني الذى يلتقط الماضي والحاضر أحدهما من خلال الآخر . ويسوقها ، بضمير المتكلم . فلا انتقال فى العرض من شخصيةوزاوية ولا نمو في " حدث " القصة الا من خلال شخص الراوى نفسه . وان خسرت الرواية بذلك بعض الغرض فقد ربحت الكثير من " المونولوج " والتحليل الصادق . لقد جاءت صميمية ذات حرارة وعاطفة ،كأنها الاعترافات . يقول فى بعض عطفاتها ، حين ترك صديقه يذهب للقاء الراقصة ايلسا وحده ، ورفض أن يرافقه :

" ... انتهى بى التسيار أمام كأس من الزيزفون . وراحت الخواطر تتجاذب خلدى يمحو بعضها بعضا كما تتماحى موجات النور المتعاقبة ... وقد غمرني احساس فاتر لاكنه له ،ما أدرى أأنا مغتبط فيه أم أنا متكدر ولو أن يدا رفعت كأس الشراب من أمامى لاصابني غم شديد (١) ... " " ... أنانيتي كم مرة غالبتني حتى اذا ظهرت على ،خلتنى لحيائى وندمى ... كان يخفيني من أنانيتي ويغيظنى أحيانا أنها لم تكن تبرز الا من خلال الامور البسيطة ... التى تكون جماع حياتى اليومية العادية أما فى الشؤون الجليلة (٢) ... "

ويقول في تلك اللحظات التي كانت ايلزا تلقاه بها ، كلما فاته موعد : " ... كنت في الحقيقة فرحا برؤية ايلزا . ولكن نكوص تلك التي واعدتنى لم يزل يشغل خاطرى . وكلما حاولت طرد خيالها من ذهني ازداد منه تمكنا ،حتى أصبح خيالها كشخص ثالث اندس بيني وبين صاحبتي ... وكم حملت نفسي على الظهور بمظهر المحب انشرح صدره للقاء حبيبة " فكنت أفشل " وما أبعد ما كانت عاطفتي عن الحب فى تلك الساعة لقد كان فيها حنان ورأفة واعجاب ،الا ان الحب لم (٣) ... "

ويقول عن استسلام ايلزا " ... ولقد جنيت منها الجنية الحلوة التى كانت

---

(١) رواية قدر يلهو ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

(٢) الرواية ، ص ١٧٨ .

(٣) قدر يلهو ، ص ٧٧ - ٧٩ .

تهتفيها غريزتي . وما عدت الى ذلك عن رغبة ملحة ولا عن قلة بل مددت اليها يدي كما يرفع الشبعان يده الى خوخة يصادفها في طريقه ثم يدفع بها الى فمه دون أن يولي عمله اهتماما ... ولئن أردت أن أبرئ الفتى الذي كنته ، مما يمكن أن ينسب اليه من طيش وخبث ولؤم ، أمام اعترافاته هذه لوجدت له من الاعذار ما يكفي لتبرئته . ولئن أردت أن أدينه لسهل علي أيضا ... ولكني لن أفعل ... خيفة أن أخدش اللذة العميقة التي تغشى ذاكرتي كلما عدت الى ذلك العهد (١)» .

ولكن الجابري مال الى التنوع في عرض (قوس قزح) لقد بدأها بمذكرات ، لها صدق الاعترافات الاولى في (قدر يلهو) . ولكنه ترك المذكرات ، الى الرواية في قصة الطفل (محمد علي) ثم في قصة اللقاء مع ايلزا ... الراقصة . ولعله تذكر ، في النهاية ، أن لها مذكرات ، فراح يستغل أوراقها للافصاح عن خيبة أمله في "الشرق" ... ثم انه يعود فينهي الصفحات الاخيرة من الرواية بنجوى حبيبين ، أحدهما يموت والثاني يأخذ على نفسه أن يعمل للبعث . ولقد يكون هذا التنوع ، في بعض الاحيان ، وعند بعض الكتاب ، سببا من أسباب القوة الفنية ، وعنصر شوق عنيف في القصة ، ولكنه أدخل عند الجابري نوعا من التشتت على البناء الفني ... جعله عدة قطع بارعة حلوة ، ولكنه لم يستطع أن يبرأ منه وحدة ، أو يصوغ جسدا وثيق الاعضاء واذا غطى على ذلك شيء فتلك براعة الجابري في تطوير عناصر القصة ، من شخصيات وعواطف وحوادث ، وفي قيادتها في انسجام الى الخاتمة .

وقد خطا الجابري في روايته ، خطوة كبيرة نحو الواقعية . اتصل بعض الاتصال بالارض . ذلك الجو الغائم ، الرفاف الذي انطلقت فيه (نهم) قد تقشع في (قدر يلهو) ، و (قوس قزح) فالجابري فيهما يمس بأقدامه ويديه رعشة الواقع وحياة الناس . ... وهكذا فنحن في القصتين ، نعرف على الاقل أهل ايلزا ؟ وماذا يفعل علاء في برلين ؟ وأسرار حديقة " التيركارتن " ؟ والجامعة وشارع التاونسين وبوابة

---

(١) قدر يلهو ، ص ٥٩ - ٦١ .

براندنبورغ والمستشفى ، وأصدقاء علاء ، بل نعرف حفلات الموسيقى فى سالسبورغ وماذا يعزف فيها ونشهد فشل جابوتنسكى في الدعاية الصهيونية ، ورقصة في الكبت كات ببيروت ونرافق من خلال ذلك حياة علاء اليومية ومشاعره ، وعواطف ايلزا ومشاكلها وجذورها في الحياة . ثمة عالم يتقلب وأسلاك تربط عناصره بعضها ببعض ، وبما حولها في الروايتين . ويجد القارىء نوعا من التقدم ، في الصله مع وقائع الحياة وعلائقها ما بين (قدر يلهو) و (قوس قزح) . كانت تجارب الحياة تصله ، كل يوم منها ، بآصرة وصلة . ولهذا كانت عينه فى (قوس قزح) أوسع في الافق والنظرة وأعمق فى الشعور الانساني .

ولعل من ملامح هذا الاتجاه نحو الواقعية ، لدى الجابرى ، ومن نتائجه معا ، ازدياد " توضع " الرواية عنده في " المكان " ، وتنوع العواطف التى تعبر عنها ، وعمقها . كانت (نهم) حلما ذاتيا لعاطفة واحدة . ثم ظهرت في (قدر يلهو) محاولة غير محكمة ، لاعطائها موضعها من الارض والناس ، ولتلوين العواطف فيها . واعطائها عمق الحياة . أما (قوس قزح) فأكثر استقرارا فى المكان الحى ، والنفوس فيها تهتز ، دفقة بعد دفقة ، بدبيب النوازع والشعور . ان فيها شيئا من الانسان .

هكذا لا نجد في (قدر يلهو) من تعيين للمكان - سواء بالوصف المباشر أم بالايحاء وخلق الجو - الا فى الموضعين التقليديين ، من مطلع القسم الاول ومطلع القسم الثاني . هناك في المقدمة ، يتحدد المكان ، ولكن . . . كاللوحة الفنية الهامدة ، اذ لا يتوزع جوا حيا في كيان الرواية ولا ينعكس في عطفاتها . كل ما نعرف فى القسم الاول منه هو ليلة اللقاء العاصفة ، وحجرة علاء وفكرة عن شارع برلينى في الليل . وكل ما في القسم الثاني فانما هو مقدمة عن بيروت ولبنان والبحر ، ورقصة في الكيتكات . . . أما في (قوس قزح) فان القصة تعيش ، لحد كبير ، جوها ومكانها من الارض وتتفاعل ، بعض التفاعل ، ان لم يكن كله ، مع هذا المكان وذلك الجو . ان ايلزا ، مثلا بعد أن نعمت بالطعام والمأوى تنزل الى الشارع فتدهش : " أين كانت عيناى ؟ ما كدت أطأ شارع التاونسين بقدمى ، حتى سالت فى جوارحي نشوة الزحام ،

نشوة الحياة المتدفقة المائجة . . . فطفقت أتبع قدمى الطليقتين وأنا أشعر بالبهجة ترتفع بى كما يرتفع الهواء "بكآبة الخريف" . انها لجميلة هذه البنايات الضخمة رغم ما رسا على مناكبها من أنفاس المداخن . . . جميلة هذه المقاهى . . . حول الساحة الكبرى . كنت أشعر حين كنت أمر بها من قبل كأنها أفواه مفغرة ، يريد كل منها أن يكون أول من ينقض على المار ليغرقه وينهب ماله . لكنى أراها اليوم طيبة ، كأنها تود أن تعطي أكثر مما تأخذ . . . وتلك الكنيسة . . . أما زلت أنقم عليها شموخها وثقلها الذى كان يرهق نفسى كلما صعدت طرفي فيها ؟ . . . (١)"

وتقرأ هرب الطفل محمد على برفاقه الصغار من القرية الى المدينة المجاورة (تنسل) على الشكل التالي : "مشت العصبة الصغيرة في حضن الوادى المنحدر وعيونهم الساذجة تتقلب . . . ها هنا ، عن شمال الطريق مروج خضراء وارقة ترتفع رويدا رويدا وتقوم فيها أكواخ خشبية متباعدة . . . وبين الاعشاب أبقار . . . وهناك غير بعيد تتصل المراعى بسفوح قائمة لا تزال ترتفع حتى تضحي جبالا من صخور موردة . . . وقد يخيل اليك أحيانا أن فيها أعراسا كأعراس الجن تلك التي يصفها شعراء الالمان . . . وهنالك . . . ويتسلق الصغار ربوة ليروا ما بقى بينهم وبين البلدة فيشرفون من بعيد على بيوتها المتراصة المتزاحمة على ؟ البحيرة . . . فتدق القلوب الصغيرة . . . . ذلكم الحصن فانظروا ويجيب (هانس) بل هو الكنيسة الكبرى فتتهانف (ماريلي). هه . ان كان كنيسة فأين ناقوسها ؟ انها المحكمة . . . وينظر الرفاق الى ماريلي باعجاب فالمحكمة كلمة ضخمة تنبىء عن علم غزير . . . لكن الزعيم (الشرقى) يأبى . . . يقول حازما ما هذا الا الفندق الكبير . . . حدثتني أمي عنه وفيه من ألوان الفطائر ما يكفينا كلنا أسابيع وشهورا . . . (٢)" .

وفي أمسية الرقص ببيروت يقول : "الليل اغريقي داج ، كالليالى التى خلقت

---

(١) قوس قزح ، ص ٢١ - ٢٣ .

(٢) قوس قزح ، ص ١١٧ - ١١٨ .

من وحيها الاساطير ،واضطجع الاسود اللانهائي على فراش وثير من مياه (البحـــر) المتوسط . . . وحلم الليل في سباته العميق ، حلم الصبابة واللذ اذ ة فكانت من رؤاه هذه الرقصة الهلوك ،تنفث سحرها تلكم الانسانة الرقطاء (ليا أو ليوش) . . . وكانـــت الموسيقى تدمدم . . . وموهت الانوار وسلط منها على المسرح حزمة من الاشعة الوردية كألسنة اللهب التي كانت تحيط بكهان الهياكل حين يسوقون الضحية المجتباة الـــى الهيكل الدامي . وبرزت ليا تحت هذا الصبيب من الاشعة وغيوم من الرغبات المشبوبة تصاعدت اليها من المجامر البشرية التي دارت بها من كل جانب . . . (١)" ثم ينطلق الجابري بعد ذلك ، في وصف الرقصة وجوها في صفحات تذكرنا ببعض أجواء (نهم) ولكنها هنا ذات وظيفة ،في الايحاء بالتضاد والتعاكس بين جوى الصد يقين الجالسين في احدى الزوايا بالملهى يرقبان الرقص .

ولعل ،نصيب التحليل النفسي ،أو ـ اذا شئنا أن نكون أكثر دقة ـ نصيب التصوير العاطفي أقل تفاوتا في الروايتين التوأمين . ان الجابري يحتفظ بالكثير من براعتـــه التي عرفناها له في (نهم) ،في هذه الناحية . لكنه يبدو بوضوح أكثر تجاوبا مـــع النفوس في (قدر يلهو) منه في (قوس قزح) ان عنصرا انسانيا متزايد العمق والصدق يأخذ في النبض خلال المواقف التي يخلقها . . . غير أن كثيرا من التحليل النفســـي يبقى ،في (قدر يلهو) خاصة ،صورا منفصلة ،غير مندمجة في جو الرواية ولا متفاعلة معه . وقد تتراكض ،ولا سيما في النصف الثاني ،من الكتاب ، صفحات من التحليـــل الذاتي ،لا عمل لها ،سوى التفريغ العصبي . كأن الكتابة انما كانت عملية تطهيـــر نفسي ،وكأن الورق كان يمتص من صدر صاحب الرواية ،ما يرهقه من يأس واحلام ذابلة . . . ولا شك أن السبب في ذلك هو أن " التجربة " التي كان يذوقها في الحيـــاة ، لم تكن قد اندمجت بعد مع " التجربة " الروائية . كانتا بعد منفصلتين . وكانت قسوة الحياة من العنف والجدة على نفسه بحيث لم يستطع أن يوقف طفرتها على قلمه . لـــم يستطع أن يختزنها ،ويتمثلها فتنزلت ،كما هي ،صورا مباشرة فجة من حياته الخاصـــة

---

(١) قوس قزح ، ص ٣٧٦ .

ان (قوس قزح) أكثر نجاحا دون شك في هذه الناحية ، ولعل ذلك لا لشيء الا أنها كتبت بعد الاولى بسنوات ،فكان لسطورها ومواقفها مجال النضج والتخمر والامتصاص، قدر الحاجة ،من تجربة الحياة ،وتجربة الرواية .

ففي (قدر يلهو) تنصح (ايلزا) صاحبها أن يكف عن حياة الانتحار التي يحياها بلهوه فيقول : " ... ماشككت قط أن الحياة التي كنت أحياها ضرب من ضروب الانتحار . ولكنه كان ذلك الانتحار الغاوي اللذيذ الذي يحدث في جو من (غاز الجنة) الفتاك ... كنت في الثالثة والعشرين وكنت أحمل في جوانحي مقدارا غير يسير من ... مرض العصر . وكنت أحسبني خشن الحس ،مع أن " ... كل ظاهرة في الحياة كانت تجد فيّ وترا حساسا . ولقد كان في قرارتي ضرب من اللذة الوحشية البكر يرافق جميع الاحاسيس التي أتأثر بها ... " " ... وفي ذلك المحيط الاجنبي ... عشت كالزهرة الغريبة التي طوحت بها الريح في جمع من الحسان فكل يد تمتد اليها ... " " وكنقطة الماء التي يدور بها الغراف وهي لا تكاد تستقر في دلو من دلائه حتى تقع في الدلو التي تليها ،كنت أنتقل بين حب وحب ، ولا أجد لي ... قلبا واحدا أقر فيه . وعلام الاستقرار ؟ ... في ذلك الجو الملون ، الغني باللهو ، الذي لم يبق فيه جنون الصبا متسعا لفكرة جدية ، حطت ايلزا في طريقي فلم أجد بدا من حمل حياتها المتواضعة ، على هامش حياتي ، كما تحمل الجدية الحصاة الخفيفة ،وقعت من نصف الوادي على ضفة من ضفتيه (١) ... " .

ويعبر الجابري عن قنوط العائدين من الغرب ،بعنوان (طريد المدنيتين)) فيقول : " ... لقد دب النمل في مشاعري منذ أمد بعيد ، فأصبحت أخبط على الارض ،كالشريد التائه ،لا يهبط أرضا الا أحس أنه غريب فيها " .

" ولقد أمات تعاقب الاحداث على عيني حب التطلع فيهما ،فلم يبق فيما أرى ما تهتم له نفسي . فلا الجمال يستهويني ،ولا القبح ، وسواء عندي خلد ذكرى أم حمد ... نفس متسممة وقلب أصم ،اختلطت عليهما السبل فلا يدريان مم ينبسطان أو ينقبضان (٢)

---

(١) ما بين الصفحة ٤٥ - ٥٩ من (قدر يلهو) . (٢) نفس المصدر ص ١٢٢

... " والصورةواقعية ،حية الصدق ،والتحليل . ولكن مجالها من تجربة الروايـــة محدود ... وأكاد أقول لا تخدم تكوينها في شيء . ومثل ذلك الفصل الذى يحمل عنوان (سويداء (١)) انه تحليل حوارى لنفسه وقرفه ولكن ... لا مكان له .

ولعل أبرز ما حاوله الجابرى ،من التحليل ،فى (قدر يلهو) هو محاولة ايقاظ صورة ايلزا فى ذاكرة علاء،من خلال صورة (ايلسا) الراقصة المسلولة أمامه ،ومحاولتـــه بالتالى بعث العاطفة القديمة ،من أعماق الماضى وتفجيرها ، على وقع الكلمات التـــى كانت تسوقها ايلسا . لقد شغلت ، المحاولة ،مع ما واكبها من توجيه ورأى وسويداء، . ما يقرب من مائة صفحة . واستمر لقاء الصاحبين القديمين أياما عديدة متتالية : انهـــا تشعره أولا بنوع من النشوة ،ثم تسميه محمد على ، ثم يحدق فيها وهي تخاطبه عـــن وطنه ويقول فجأة " ... رباه . ان هاتين العينين المتوهجتين تخاطبانى بلغة صامتة لا تمت الى هذا الحديث اللاهب بصلة . انهما تلحان بمخاطبتى ... " . ويعود الى الفندق فلا يستطيع النوم : " ... ماذا أسمى تلك العاطفة التى تربط خيالى بطيف راقصة غريبة عرفتها الليلة ... لقد أفرطت في شرب القهوة هذه الليلة وذلك ما هيـــج أعصابى . ولكن ما لنشوة القهوة لا تدفعنى الا جهة تلك المريضة ؟ أى سر تبوح بـــه هاتان العينان العميقتان ؟ . " ايلسكا : اسم غريب أحاول أن أرى من خلاله راقصة بسيطة لا شأن لها ،ويأبى خيالي أن يرى مما أعده الا تلك النظرات الندية تنبعث من عينين غائرتين " .

" محمد على . ما لهذا الاسم ينساب فى نفسى ناعما حلوا ،ويدخل جوانحـــى كالنسمة الندية ... لو أننى فكرت بامرأة غيرايلسكا في مثل تلك الساعة وبمثل ذلـــك الاسترسال لاستحييت من نفسى . أما ايلسكا فخيالى يدافع عنها بكل ما أوتى من قوة ويأبى الا أن يبوئها من نفسى مقاما خاصا (٢) ... " .

---

(١) قدر يلهو ، ص ٢٠٥ حتى ٢١٣ .

(٢) قدر يلهو ،ص ١٤٨ حتى ١٧١ .

ثم يفحصها علاء ،كطبيب ،في اليوم التالي ،ويسود السكوت بينهما فلا يجد الا أن يقول :

ـ انك تشبهين شخصا أعرفه .

ولكنه غير واثق من هذه الكلمة . ويفتش في ذهنه ،عبثا عن الشبيه .

ويتعدد بعد ذلك اللقاء مرات ،دون أن تستيقظ الصورة أو العاطفة أكثر مما استيقظت ،حتى تهزها ايلسكا هزا بقولها عن (محمد علي) : انه ابنك يا علاء . . ان حرص الجابري على أن يحمل هذه الايام ،أكثر مما تطيق من الصور والافكار الاضافية قد أضاع عليه فرصة التحليق بها . . . لم ينتبه الى أنه أفسد المحاولة جميعا . ومن عجب أن تعيش ايلزا ، ولو على هامش حياة علاء ،فترة من الزمن ، في غرفته وفراشه ، وتودعه بكتاب لاهب من الحب ، ثم يلتقيان بعد اثنتى عشرة سنة : وتحدق الفتاة (ايلسا) في علاء وتحدق ،ثم تقول له : لقد هرمت ،وتسميه (محمد علي) وتسأله أين تعلم الالمانية ؟ وكم كان عمره ؟ ثم تحدثه عن وطنه وتاريخه الاحاديث التي كان لقنها اياها ، وتهاجم شباب بلاده اللاهي لتوقظ فيه الاحلام التي كانت له من قبل . ثم تقول له : لا بد أنك تحسن الغناء ،وتطلب منه قطعة شوبرت ،قطعته المفضلة التي طالما غناها لها . . . من عجب أن يدرج ذلك كله أمام علاء أياما عديدة ، وأن تضج ايلسكا بالسعادة تارة ،وأن تبكي تارة أخرى دون أن يوقظ صوتها أو ملامحها أو جسمها أو رمشة عينها أي شيء في علاء سوى قوله : تشبهين شخصا أعرفه . . وتلك العقدة التي شاء أن يجعلها قمة الرواية : " ابنك يا علاء . " بلغت من البعد عن يوم اللقاء الاول . . . ما أبهتها ، وأضاع من وقعها المفاجيء . وكل ما حشده الجابري ،في القسم الاول ،وأبرز فيه عدم اهتمام علاء بايلزا ، وأنها " حصاة على جدية كبيرة" وانها " خوخة " رفعها الى فمه وهو شبعان . . . كل ذلك لم يستطع تبرير تلك البلادة في ذاكرة علاء حين لقي (ايلسا) ،فيما بعد ، وهيأت له كل سبل الذكرى ليذكر ، ولكنه . . .

ولقد تكون (ايلزا) قد تغيرت ولكن تغير ملامحها لا يمكن أن يكون بتلك القوة.

ان رفيقتها ،" خرقة السندان " الراقصة ،قد عرفتها وهى عابرة فى الطريق ،ونادتها ، مع أنه قد مضى على فراقهما ، على الاقل ، أكثر من مدة افتراق ايلزا عن علاء . . .

ولن نحتاج الى الكثير من الامثلة ،بالمقابل ،لنرى انسجام التحليل ،مع جو الرواية وواقعها فى (قوس قزح) . انا نجدها مثلا فى رعب ايلزا من علاء ،أول ليلة وهى تستمع السكون (١) . . . ونجدها فى لحظات استسلامها (٢) . كما نراها فى تردد ايلزا بين الاحسان بما تملك أو شراء الهدية لعلاء ،حين رأت فى حديقة التيركارتن جسما مكورا من الجوع ،كانت تعرفه الدنيا باسم الراقصة دياناد وريلا (٣) وفى تحليل تلك العاصفة من الحب التى ملأت (ايلزا) حين صفعها علاء مرة من الغيرة (٤) . . . ثمة الكثير من المواقف المحكمة . ولعل أقوى تحليل ، حاوله الجابرى ،فى (قوس قزح) هو أن يمزج ما بين الانفعال الموسيقى وصورة الحبيب . . . فى تحليل يطول ثمانى صفحات (٥) وبين هزيم الابواق وبكاء الالحان الصغيرة يطل علاء . . . ويكبر ابنه الطفل فى عينى أمه ، وهو جالس فى جانبها . . . ويكبر حتى ترى فيه البطل المقبل . . . وبينما هى ترمقه تخفت الانغام ويعم السكون وتتألق المصابيح . وما أدرى اذا كانت هذه الملامح الانسانية ،(فى قوس قزح) هى التى جعلت صاحبها يفضلها ويقول " تلذ لى النعومة فيها . انها نسيج قوى" .

غير أن هذه القصة المئتم تثير فى مجال الاخراج الفنى ، سؤالا عن مدى نجاح الجابرى فى تقمص شخصيتى علاء وايلزا مرة بعد مرة فى روايته ، وعن مقدار توفيقه فى الايحاء بوجهتي النظر ، وفي عكس النفسيتين ، اللتين التقتا ذات ليلة عاصفة ، في

---

(١) قوس قزح ، ص ١٢ - ١٣ .

(٢) قوس قزح ، ص : ٣٦ - ٤١ .

(٣) قوس قزح ،ص : ٤٨ - ٥٢ .

(٤) قوس قزح ، ص : ١٠١ - ١٠٣ .

(٥) قوس قزح ، ص : ١٣٨ - ١٤٥ .

موقف انساني واحد ، ثم أخذت كل منهما طريقها الخاص ، وحملت ، كخشبة الصليب، من بعد ذلك ، عواقب ذلك الطريق ... انها مغامرة فنية ، رائعة أن تصور القصة الواحدة من زاويتين ، وأن تنجح في خلق روايتين منها . خصب الحياة انما ينبع من آلاف النظرات التى تنطلق فيها ، وتتركب حول الموقف الانساني الواحد . والواقع أن الجابرى حاول ، وأعانه ازدياد تجربته ، في الرواية والحياة ، على المحاولة . وكان يعرف من طبائع النساء ما يكفيه عدة . ولكن ... تلك المحاولة - على قوتها - ظلت مهيضة الجناح . ظل الجابرى هو الذى يتكلم في مذكرات ايلزا ؛ كما في اعترافاته على السواء وباللهجة نفسها . لم تستطع تجربته مع المرأة أن تتمثل طبيعة أخرى ، على قلمه . ولا استطاع أن يكون ايلزا ... ولعل هذه الملاحظة تتضح اذا نحن قارناها بمحاولات مماثلة ، كمدرسة الزوجات ، لاندريه جيد ، (رغم الفارق الرئيسي بين الموضوعين) . ان القسم الذى تتكلم فيه المرأة ، عند جيد ، يكاد يختلف الاختلاف الكامل عن القسم الذى يتكلم فيه الرجل ... حتى في الاحداث ، ذلك أن لكل من الطرفين أيضا ميزانه الخاص ، لاحداث الحياة وقيمتها ...

وشخصيات الجابرى في روايتيه ليست عديدة : انها - عدا الشخصيتين الرئيسيتين علاء وايلزا لا تجاوز الخمس : الطفل محمد علي ، وتوفيق صريع الغواني وصديق علاء في بيروت ، والانسة هرلنكر التي عملت ايلزا لدى أسرتها ، وغريتا ، خرقة السندان التي سلكت بها طريق الرقص . والصديق يحبو على أنها شخصيات ممتلئة بأحداثها ، وينجح الجابرى في أن يبنيها ، داخل القصة ، ومن خلالها ، لمحة بعد لمحة .

أما الطفل (محمد علي) فصورته أشبه بالتصورات منها بالواقع . لا يصور الجابرى فيه واقع طفل ، ولكن ما يخيل اليه أنه يجب أن يكون ... أما أسرة (هرلنكر) فيتعاون مرض ابنتها ، وعطفها على ايلزا ، ثم نكبتها بعد ذلك على اشاعة الكثير من الحنان والعطف الانساني في جو القصة ، وأما (غريتا) ابنة الحداد وخرقة السندان فوظيفتها في القصة محدودة في فتح باب جديد أمام ايلسا ، وأمام الرواية كلها ، لمعاودة اللقاء بين علاء وصاحبته . كانت كما يقول الكيماويون ، عاملا بالتماس ، وفي هذا الحد ملأت مكانها ...

وأما علاء فشخصية ممتلئة ، في حاليها من لهو أيام الدراسة ، ومن سوداوية بعد العودة وصدام الحياة . ان ما يجعل هذه الشخصية صادقة هو أنها خيال الجابرى نفسه ، وأنه منحها كل تجربته ومشاعره . وكان يمنحها في بعض الاحيان أكثر مما تحتاج ... ويغلبه همه فى أن يتحدث عن نفسه فيها فيشغله عن توخي العمق فى بعض لحظاتها . وهكذا نعرف عن الجابرى أنه ممن ضن عليهم العطف الابوى (١) وعرفوا قسوة الانسان ونرى الى محيئه من بلده الضيق لدراسة الطب واندفاعه فى تذوق كل لذة والاغراق فى كل احساس وماذا كانت تثير كلمة عربى لدى من حوله من العلماء والنساء ... ثم نعرف الجابرى بعد سنوات من عودته ونلمس قنوطه وقرفه من وضع " الشرق " ومن نفسه ... وأنه " طريد المدنيتين " الخ ... انه نفسه لا يكاد ينكر ذلك ويعتقد أن له في حياته الخاصة من الخصب ما يكفيه وثبات الخيال .

وأما ايلزا ، أخيرا ، فهي الشخصية الكاملة المتوازنة سواء في (قدر يلهو) او (قوس قزح) ولعل الروايتين لا تعدوان أن تكونا قصة حياتها هى ... منذ نشأتها الاولى حتى السل الاخير . وقد كان محال بناء شخصيتها أقوى في (قوس قزح) لانها مذكراتها ، وايلزا : فى تلك الصفحات على تفاعل متصل قوى بالقصة من جهة ، وبشخصياتها .. ولا ننكر شيئا فى ايلزا سوى أنها شرقية الملامح ، احد كبير مواقفها الانسانية تشرب من مثلنا نحن . بينما تنعكس في علاء ، بعض الملامح الغربية . ان الحب الذى تمثله ايلزا ، في اخلاصه واندفاعه للنضال والابداع أقرب الينا ، من ذلك اللهو اللامبالي أو السوداوية المتشائمة التي تمثلت في علاء ...

وقد استعان الجابرى بكثير من الصور واللقطات الجانبية لبناء شخصياته ومواقف تلك الشخصيات وانا لنجد تلك الصور واللقطات أقوى وأغزر في قوس قزح منها في زميلتها

---

(١) ان قصة حياته موزعة في أماكن متعددة من الروايتين وخاصة في الصفحات من ٤٠ الى ٦٠ ، ومن ١٠٣ الى ١٠٥ ، ١٢٠ - ١٢٣ و ٢٠٥ - ٢٠٨ من قدر يلهو .

ولعل ذلك لان الجابرى ،قد اكتشف ، متأخرا بعض التأخر ، قيمتها الايحائية ، ووظيفتها في اغناء الحدث القصصي ، ودفع القارىء داخل تجربة القصة . لقد صور مثلا قنوط ايلزا ومصيرها في نهاية الراقصة (ديانا دوريلا [1]) : تراها ايلزا في حديقة التيركارتن كومة من الجوع ، فتمنحها كل ما جمعته لشراء هدية لعلاء . وكان شكر المرأة المتهدمة قولها (كأنما هي صدى لايلزا نفسها) : "لقد مددت في أجلي أياما معدودة يا فتاتي " . . . وخيال الموت المرعب بعد ذلك ،" لاحق ايلزا وانعكس في تلك الصورة التي رأت فيها المصابيح والحرس يخرجون جثة منتفخة ،جاحظة الاعين من الماء . . . هي جثة ديانا . . .

ومثل ذلك قصة النزهة [2] التي يخرج بها علاء وأصدقاؤه - وفيهم يحيى - الى ضاحية برلين . ان وظيفتها أن تعكس على الصفحة القوية ،حب ايلزا ، وغيرة علاء ،رغم لا مبالاته بالحب . . . والنقاء والحب والغيرة في الصفحة التي يهوى بها على خد ايلزا ،حين يراها تظهر العطف على يحيى . . . ونزهة الطفل محمد علي [3] برفاقه ،وميل الطفلة (ترودشن) اليه انما يراد منها أن تعكس أبوة علاء في ابنه وتناسخه فيه بل تعكس ، صورة علاء المثالية ،في عيني ايلزا . . . " وهل علي غير علاء [4] ؟ " حتى الحكم التي توزعها المذكرات في بعض أيامها وفقراتها تزيد في عمق القصة ،وتعطي نفسية ايلزا عددا من الابعاد الضرورية .

يسوق الجابرى هذا الحشد من الملامح والشخصيات والتحليل في أسلوب متين ، ما يزال يهيم - على عادته - ببعض الالفاظ المعجمية . ولكنه ضليع في الاساليب الرومانتيكية . وله جذوره وأبوته في ماجدولين ، وفي العبرات وفي سبيل التاج . . .

---

(١) قصة قوس قزح ، ص : ٤٧ حتى ص ٥٦ .

(٢) قصة قوس قزح ص : ١١٣ حتى ص ١٢٣ .

(٣) القصة ١٢٢ .

(٤) راجع الصفحات ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٩ ، وص : ١٦١ - ١٦٤ من القصة .

وهكذا ما أكثر ما تنقلب الرواية قطعة نجوى ،للحبيب ،أو الدموع ،أو آهات وليتات. . .
ولكنها في الاحداث العادية ،سلسلة هادئة تعطى أجمل ما فيها في قطع الوصف
ولعل أجمل ما يميز ذلك الاسلوب تلك الصور البيانية والتشابيه التي كثيرا ما تتنزل عليه
: " . . . الظلمة هي العدسة التي يجب دراسة الانسان من خلالها . الظلمة هي
العالم الذى ينفث فيه البشر ما جبلت عليه غرائزهم كما ينفث الاخطبوط المداد الاسود
من جوفه (١) . . . " " . . . فضول النساء لم يكن يعرف حدا . . . كالصخرة تدحرجت
على سطح المنحدر . . . فهي لن تقف حتى تصل الى مستقرها (٢)" . " اذا تلمست
قلبي الطائش ،في مطلع حياته الانانية ألفيته قد صدف عن فتاة الامس صدوفا لا عودة
بعده كالمرآة تحولت عن شعاع من النور فهي لن تعكسه أبدا (٣) . . . " ومثل ذلك
كثير . . . والجابرى يستعين فيه ،بثقافته العلمية فله منها مدى واسع من الصور ،كما
يعتمد على الثقافة التي أصابها في مختلف الفنون : فله من الادب والرسم والموسيقى
ألوان مساعدة : تقول ايلزا في مذكراتها :

" لا دين للمرأة الا دين من تهوى . آمنت بذلك كما آمن تشيكوف . فقد لبست
بطلة من بطلات قصصه ثياب أزواجها ثوبا بعد آخر فكان لها شخصية التاجر ،
فالمهندس فالبيطار . ولما لم يبق لها سوى ربيب صغير يدرس في كتاب القرية لبست
لبوسها الجديد فأصبحت تلميذا ،قلبا وعقلا ولسانا . . أجل يا علاء ،بوسعي أن
أتلبس شخصك (٤) . . . " . وفي مذكرة أخرى " . . . منذ سنوات وقع نظرى على
لوحة زيتية لفارس غلت يداه ،جمح به الحصان وقد قف شعره . ووقدت عيناه بذعر
مستطير ،واندفع في أثره موج كالجبال ،يفور ويمور في كفل الحيوان المسعور ، كأنما

---

(١) قدر يلهو ، ص : ٣٧ .
(٢) قدر يلهو ، ص : ٥٨ .
(٣) قدر يلهو ، ص : ٤٧ .
(٤) قوس قزح ، ص : ٧٩ .

براثن مارد جبار يريد أن ينقض فيقتلع الفارس ويرفعه قربانا للخضم الثائر ... فسرت هذه الامواج في خاطري حين زارني الليلة علاء وحدد لي موعد سفره ... (١)" وأما صورة الحفلة الموسيقية التى حضرتها ايلزا في سالسبورغ (٢) ،بما تخللها من تحليل للحن ،تذكر ببعض الصفحات في (زهرة العمر) لتوفيق الحكيم لو لا براعة الجابري في مزج اللحن بصور الحب والامومة ... وتقدمه بذلك خطوة نحو دمج الموسيقى في الرواية .

ونصل ،أخيرا ،الى الغرض الرئيسي من الروايتين : الغرض القومي . انه أهم نواحيهما شأنا . فليست الرواية عند الجابري أدبا فقط ،ولكنها في الوقت نفسه رسالة قومية . الادب ليس بغاية ولكنه وسيلة ،وله ما وراءه . الفن أداة على الدرب. والجابري يعتبر فنه جزءا من نضاله السياسي ، ورأس حربة لشق الطريق . الادب الهادف هو ما كان يريد أن ينتج . ونقطة ارتكاز آثاره أنها رسالة توجيه ،أنها عقيدة في قصة ...

في الصفحات الاخيرة من (نهم) فتح الجابري نافذة صغيرة أطل منها على المشكلة ،مشكلته ،من أن دواء الضياع واللامبالاة ،انما يكون بالعمل لقضية . وقبد طرح القضية التى يريد في الروايتين التاليتين فاذا هي القضية العربية ... أو هي القضية العربية ـ الاسلامية .

يفاجئك في الفصول الاولى من (قدر يلهو) بمواجهة الامر ،مباشرة : ـ" أنا عربي ... وما أكثر ما أفخر بذلك (٣)" .

كان موضوع فضول الذين حوله ،في غربته . علماء الاجتماع واللغة ،كرجال الدين كالنساء كانوا يطوفون حوله " ... وكنت ازداد كل يوم زهوا بيني وبين نفسي بأني أنتمي

---

(١) قوس قزح ،ص : ١٠٥ .

(٢) قوس قزح ،ص : ١٣٨ حتى ١٤٣ .

(٣) قدر يلهو ،ص : ٥٦ .

الى أمة كنت أراها أفقر أمم الارض مادة أغناها روحا (١) ... " . وكان يحاول أن يبث هذا الاعتزاز بالعروبة في من حوله من العرب وغير العرب . " علمت صاحبتى عن بلادى الكثير " ... ويؤكد الفكرة كرة أخرى في كتاب الفراق الذى تبعث به ايلزا الى علاء : " ... عرفتك عربيا فخورا بعروبتك ... عرفتك مسلما تعجب بدينك وتقدس نبيك لشخصه ... وأعجبني الاسلام فنذرته لولدى دينا (٢) ... " لهذا كان أول خاطر مر به حين أنهى الدراسة أن يرجع للعمل لبلاده : " ... واندفع ما كان راكدا في نفسى من حماسة وطنية وعزة قومية ودوى بين جوانحى صوت واجبى المقدس نحو بلادى المضطهدة ... لم يبق لى سوى أمنية واحدة أن أطير الى مسقط رأسي وأساهم في الكفاح الجبار لاسترجاع حريتنا المفقودة واستقلال وطننا الممزق (٣) ... "

فماذا فعل الجابرى ؟ ان القسم الثاني من (قدر يلهو) ليس ، في هذه الناحية أكثر من قصيدة رثاء وشكوى . هو تأنيب ضمير أخذ شكل النقمة والسويداء . ذلك اللهب الذى عاد متأججا من الغرب ، انطفأ ، من قسوة الحياة ، في مستنقع آسن . وكما فاجأنا (علاء الجابرى) بالقضية القومية في القسم الاول يفاجئنا هنا باليأس . انه يريد الهرب الى الغرب . " كم حننت اليك يا بلدان وطني وقراه لما كنت بعيدا عنك . حتى اذا أضاءت عيني أنوارك انعكست وجهة قلبي فاذا هو يرنو الى الغرب القصى (٤) .. " لقد قرض القلق ضميره ، بعد أن مزق الواقع أحلامه العراض ... " اردت أن أسد نقص مدنية موروثة بمزايا مدنية مكتسبة ، فاذا أنا أضيع المدنيتين ، وأضيع بين ذلك نفسي ... " وهذه الحرقة التي تعض " طريد المدنيتين " جعلته يصب نقمته على شباب أمته ، الذى لم يستجب له ، وكان يحسبه مثله ، سريع الالتهاب ، بالمثل : وتقرأ في صفحات طويلة جدا ، محاضرة كاملة ، أنزلها الجابرى ، على لسان ايلسا الراقصة في نقد " الشبيبة " :

---

(١) قدر يلهو ، ص ٩٥ .

(٢) قدر يلهو ، ص ٧٧ .

(٣) قدر يلهو ، ص ١٠٣ .

(٤) قدر يلهو ، ص ١٠٣ .

" أبمثل هذه الشبيبة تريد أمتكم أن تسمو الى المكانة التي تصبو اليها ؟ أترى بين هذه الوجوه وجها واحدا يقرأ فيه مستقبل مجيد .. أهؤلاء هم الطامحون ؟ ان عطشهم للخمر لاصدق من تعطشهم الى الحرية ورغبتهم فى الوصول الى راقصة لاشد من طموحهم الى الحياة القويمة الحرة ... " المرأة هى الهم ... أتعلم ماذا كنت أصنع لو كنت رجلا من رجال بلادكم ؟ أول ما أفعل هو أن أقوض هذه المراقص التي ينفث اليكم الغرب منها سمومه ... لم تأخذون عنا الرقص ولا تأخذون الوطنية الحقة؟ (١).
ويقسر الجابرى أبطاله على حمل رأيه ، فيحطونه فى عنت ، ويدور الحوار بينهم طويلا طويلا ليمكنوه من أن يقول كل ما يريد ...

وتصل الرواية قمة اليأس ،في " محاضرة " أخرى أعطاها من فصول القصة عنوان (سويداء) وألقى فيها بكل السواد الذى يتضور في صدره ... " السماء خاوية . الارض نقطة دنسة من بصقة لفظها ابليس في غضبه ، البشر دويبات شريرة طائشة ، نفخ بطونها الشر ... الحياة تجربة فاشلة من تجارب هذا الكون ... "

وفي خلال ذلك تكون أمنيته أن يصاب بالجنون " ليفقد قوة التفكير والحس " ... لانه فقد الامل بالمرأة والصداقة والعلم والعمل ،وتعب حتى من الالم ... " كنت أشعر وقد سطا الشلل على نفسى ، شعور الكسيح ... كلما خطوت خطوة التفت الى نفسى فألقاها شلاء ،فكان على أن أحملها بيدى (٢) ... "

ان هذه السويداء ، تعكس الكثير من آلام الشباب السورى ،فى تلك الفترة التي رافقت مطالع الحرب الثانية ،وتعكس شيئا من قتام تلك الحرب ، وتضور الانسانية تحت كابوسها ...

وفي وسط هذا السواد الحالك تنتهى الرواية ... بعد أن يطلق الجابرى فى،

---

(١) قدر يلهو ، ص ١٢٣ .

(٢) قدر يلهو ،ص ٢١٠ .

السطر الاخير منها خيطا من النور . ويبدو اسم ايلسكا في الخاتمة كفراشة الامل التي كانت آخر ما انطلق ،بعد الخفافيش السود ،من صندوق (بندورا) . . . في الاسطورة الاغريقية . انه يقول فقط " ايلسكا أيتها النغمة العذبة لقد نفخت في الحياة من بعد أن نفخ في العدم روحه " .

وينتقل خيط الامل مع الجابري الى روايته المثالية (قوس قزح) فنراه فيها لايزال على تمسكه بقضية بلاده على الاساس العربي - الاسلامي [1] ولا يزال يرفع ، من خلال ايلزا ومذكراتها ،شخصيات الاسلام الكبرى ، كمثل عليا لرجال الانسانية . ولكنه في هذه المرة يجد الحل لليأس الذي كان يسحقه : لا بد من تربية الجيل العربي القادم على الاساس العربي - الاسلامي . وانه ليقدم ولدا (هو محمد علي) للتجربة ويضع بشكل ضبابي ،منهجا تربويا قوميا لتنشئته . ان (ايلزا) تعلم ابنها ، في أعالي التيرول كيف يحب محمد (ص) وسلم وأبا باقر (أبا بكر) وعليا . . . وكيف يخلد الهجرة القدسية في ثلاث سروات يطلق عليها هذه الاسماء [2] . . . ويضع الجابري من خلال ذلك ،نموذج العربي الذي يتصور . انه حاد المزاج رقيق القلب سخي صادق جرئ ، زعيم ، أنوف حتى ليصفع القمر ، وهو بطل في قومه . ولكن السل يختطف هذا الطفل الذي تربيه (ايلزا) ليكون منقذ قومه البعيدين في الصحراء . . . أيعني موت الطفل فشل التجربة وعودة اليأس ؟ قد يكون ذلك فان الجابري في القسم الثاني من قوس قزح يعود فيحمل (ايلزا) من جديد لا آراءه السوداء في الشباب ولكن الهجوم على " الشرق " . . . لقد كان الشرق حتى بالنسبة الى الجابري ،أثناء دراسته ،أملا ضخما وروحانية لا أعمق ولا أقوى . . ولكنه يمسح في مذكرات ايلزا هذا الوهم كله في " محاضرة " .

" ليتني لم أر الشرق . قد كنت أوثر أن أموت على الاخيلة التي صورت لي أن في الدنيا عالما تسمو فيه الروح وتهون المادة . . . لكن الشرق سخر من سذاجة خيالي

---

(١) قدر يلهو ، ص : ٢١٠ .

(٢) قوس قزح ، ص : ١٢٧ - ١٢٩ .

الغرير . . . صوروا لنا الشرق روعة ومتعة وكان للشرق ماضيه حقا . . . ولكم جزعت يوم شهدت عيناى أول لوحة من لوحات شرقى العزيز [1] : حفاة . انصاف عراة . تكلف . . . " الخ .

ان هذه الصفحات تذكرنا بمثيلات لها في كتاب عربى آخر : فتوفيق الحكيم في نهاية " عصفور من الشرق " يتحدث الحديث نفسه : (محسن) هناك لا يتحدث الى حبيبته (سوزى) لانها لم تفهم " شرقه " كما فهمت (ايلزا) مبادىء علاء ولكنه يتحدث الى العجوز الروسى ايفان " . . . مهلا ان ذلك المنبع الذى تراه وتلك الانهار التي تريد أن تشرب منها تسممت كلها . نعم ، اليوم لا يوجد شرق . . . " .

---

(١) قوس قزح ، ص ١٨٦ - ١٩٠ .

الفصل السادس عشر

التأليف المسرحي في سورية من منتصف الثلاثينات حتى الاستقلال
" خليل الهنداوي "

اذا استثنينا مسرحية عبد الوهاب ابي السعود "وامعتصماه" التي صدرت عام ١٩٤٤ في دمشق ، وهي مسرحية تعانق فيها النثر والشعر وانعدم فيها عنصر الصراع فغلب عليها الطابع السردي والخطابي ، نكاد لا نجد كتابا غير خليل الهنداوي مارسوا التأليف المسرحي في هذه الفترة . ونحن نستخدم هنا مصطلح " التأليف المسرحي " لكي نفرق بين ما كتبه الهنداوي وما يكتب عادة للتمثيل على خشبة المسرح . فالهنداوي هو أول أديب سوري حول المسرح من فن " معروض " الى فن " مكتوب " . ولعل الدراسة التي نشرها الاستاذ فرحان بلبل عن المؤلف المسرحي خليل هنداوي في العدد الثالث من مجلة الحياة المسرحية لعام ١٩٧٧ - ١٩٧٨ تغني بالتعريف بهذا الكاتب .

ان دراسة الاستاذ بلبل تشمل أعمال الهنداوي كلها وهي تمتد في مرحلة زمنية تبلغ الاربعين عاما ، ولذا فثمة اعمال فيها تخرج عن نطاق المرحلة التي ندرسها في هذا القسم من كتابنا . غير اننا رأينا الابقاء على الدراسة كما هي للاسباب التالية :

١ ـ لانه لا يمكن دراسة تطور الفن المسرحي عند الهنداوي وتقسيمه الى أقسام بحسب تطوره الزمني والفكري . أي ان النظرة الى فنه المسرحي واحدة تنطبق على انتاج أربعين عاما .

٢ ـ لان تجزئة الدراسة تسيء اليها وتجعلها مبتورة في بعض جوانبها .

٣ ـ لعل في التعريف بكل الادب المسرحي عند الهنداوى نوعا من العرفان بالجميل للرجل الذى عرفته منابر جامعة حلب خطيبا وشاعرا وقاصا ومحاضرا .

يقول الاستاذ فرحان بلبل : "ساهم خليل الهنداوى في حياتنا الادبية أكثر من اربعين عاما ، ناقدا وشاعرا وقصاصا ومؤلفا للكتب المدرسية وكاتبا مسرحيا . وهو من الرواد الاوائل في تجديد ادبنا ،ومن المساهمين في ترسيخ القصة والمسرحية ضمن حصيلة نتاجنا الادبي .

لكن المسرحية هي اهم ما تركه الهنداوى ،لانه أول أديب سورى حول المسرح من فن (معروض) الى فن (مكتوب) . فان كثيرا ممن سبقوه ـ وكثيرا ممن ظهروا بعده ـ اهتموا بالعرض المسرحي فقط . وكان هذا يؤدى الى استعمال العامية حينا ، والى الخطابية المباشرة حينا ، والى عدم الاهتمام بالمسرح على اعتباره (أدبا) في كل الاحيان . أما هو ، فقد كانت المسرحية عنده أدبا محضا دون اى اعتبار لخشبة المسرح . واذا كانت هذه النظرة تجعل المسرحية تخسر اهم صفة من صفاتها وهي قابلية العرض المسرحي ، فانها في تلك الفترة المبكرة من نشأتها قد حولتها من فن (مشخص) تعتوره النظرة الاجتماعية بالهزء فتؤخر نموه ، الى ادب راق يفرض قيمته واهميته في نفوس القراء .

وقد ترافقت حياة الهنداوى مع نشوء المدرسة الرومانسية وانحسارها . فقد ولد ـ رحمه الله ـ عام ١٩٠٦ ،فلما ايفع بين الحربين كانت الرومانسية في بداية نشاطها وصراعها مع الاتباعية ، فلما نضج بعد الحرب العالمية الثانية كانت الرومانسية في ذروة قوتها وسلطانها . فلما اكتهل كانت الرومانسية تكتهل وتنسحب لتترك الساحة للمدرسة الواقعية .

وجاءت رومانسيته من كونه المعبر الصادق عن نشأة الطبقة البرجوازية في سورية .

فقد نشأت حركة التصنيع فيها بعد الحرب العالمية الاولى ونشأت معها الطبقة البرجوازية التي انتقلت من الاقطاع الى استثمار المال في الصناعة . غير ان هذه الطبقة وهي تنادى بالملكية الخاصة والحرية الفردية ، وتطمح الى بناء الدولة العصرية وترسيخ الاقتصاد الوطني ،كانت تجابه الاستعمار الفرنسي الذى حجرها عن نموها مما جعلها تقود الحركة الوطنية حتى الاستقلال .

من هنا جاء ظهور الرومانسية التي تعبر أوفى تعبير عن النزعة الذاتية التي تفجرت بعد الحرب العالمية الاولى ، وعن موجة التثقيف الحضارى ،وعن الشعور المأساوى الحزين الذى نشأ حين وقف الاستعمار الفرنسي في وجه النمو الاقتصادى لتلك الطبقة الجديدة .

والهنداوى المعبر عن هذه الطبقة ،كان من الطبيعي له أن يتربى على جماعة (أبوللو) و (ديوان) عباس محمود العقاد ، وان يتصل بميخائيل نعيمة الذى قدم لكتابه (هاروت وماروت) . ولذلك قلنا ان مسرحيات الهنداوى هي النموذج الامثل للمسرحية الرومانسية بكل ما حفلت به هذه المدرسة من تأثر بالادب الاوروبي وبحث في ضمير الانسان المبدع الفرد ،ومن اهتمام بالترف الفكرى المقتصر على فئة المثقفين بالثقافة الغربية . حتى انه لم يستطع مشاهدة أى شيء يجرى على صفحة حياتنا الاجتماعية والسياسية . واذا كان يعود الى التاريخ القديم كما فعلت الرومانسية ويقف خارج المجتمع وتطوره كما فعلت الرومانسية ايضا ،فانه كان اشد منها انفصالا عن المجتمع . وعلى الرغم من أن الرومانسية الشعرية ـ كما في شعر الاخطل الصغير وعمر ابي ريشة وعلي محمود طه والشاعر القروى ـ قد جعلت من القضايا الاجتماعية والقومية معرضا لاحساسها بالالم وتوهجا عاطفيا وهروبا من واقع المجتمع المريض ،فان مسرح الهنداوى لم يستطع هذا الاتصال الرومانسي بحالة التطور الاجتماعي .

ولعل السبب في ذلك يعود الى ان الشعر العربي المعاصر امتداد للشعر العربي القديم ، فتكون الرومانسية اضافة فكرية ونفسية وفنية اليه ، بينما ينتسب المسرح انتسابا مطلقا الى الادب الاوروبي ، مما جعل الهنداوى يعجز عن المتح من الحياة

الاجتماعية العربية .

لكن هذا ليس كل شيء . فان المسرحية الرومانسية الاوروبية بشكل خاص، والادب الرومانسي بشكل عام ، كان ذا صلة مباشرة بالحياة رغم وقوفه خارجها . فهو ان الهنداوي لم يستطع ان ينقل حياة الغرب الى الشرق ، فجرد مسرحياته من كل انتماء اجتماعي . فكانت عبارة عن سلسلة طويلة من المناقشات الفكرية والاهتمامات الفنية والذهنية . وقد أعانه على البعد عن الانتماء الاجتماعي الى المعالجة الفكرية ، عدم اعتباره لخشبة المسرح وتوجهه الى القارئ المثقف لا الى المتفرج المتنوع الثقافة والتفكير .

ولعجزه عن الاخذ من الحياة وعن رؤية ما في الواقع المعاش ، فقد اعتمدت مسرحياته اعتمادا اساسيا على التراث اليوناني والعربي . فالمسرح بعد كل اعتباره تصوير (لفعل) انساني وما يقتضي ذلك من عرض للفكرة والعاطفة . والفعل الانساني دائما فعل اجتماعي . وهذا الفعل الاجتماعي لم يكن معينا للهنداوي على طرح أفكاره فاتجه الى التراث مع استثناءات قليلة .

هذا الاصرار على التراث القديم ظل مرافقا له طوال حياته . فكانت أولى مسرحياته المطبوعة (هاروت وماروت) معتمدة على اسطورة بابلية ، كما كانت آخر مسرحياته (العالم لن ينتهي) المنشورة في مجلة الموقف الادبي في شهر وفاته معتمدة على اساطير ألف ليلة وليلة وعلى الاسطورة اليونانيه . وبين البداية والنهاية ظل التراث القديم اهم منابعه ، لانه لم يكن أكثر من وسيلة لعرض افكاره الذهنية ومناقشاته الفلسفية .

غير انه في الحين بعد الحين ، وبعد انكفاء الرومانسية في الوطن العربي ، كان يعالج بعض أمور الحياة ـ كالحرب والجوع ـ . . كما ان الحياة العربية بعد الحرب العالمية الثانية مرت في احداث كبيرة وتغييرات ضخمة بلغت من القوة درجة لم يستطع معها ان ينتصل عنها ، فكان ان نالت بعض هذه الاحداث الجسام بعضا من اهتمامه

كالعدوان الثلاثي ونكبة فلسطين . الا انه ظل رومانسي النزعة عاطفي المعالجة ، وظلت مسرحياته تفقد حرارة الحياة الانسانية وقدرة النفاذ الى النفس البشرية ، وتسقط في مناقشات فكرية تذكرنا بمسرح توفيق الحكيم الذهني لكنها تقل كثيرا عنه .

وقد كتب الهنداوى عددا ضخما من المسرحيات يدل على اهتمامه بهذا الفن الجديد الطارئ . ويمكن دراسة مسرحه من ناحيتي الموضوع والصناعة المسرحية .

الموضوع :

استمد الهنداوى موضوعات مسرحياته من مصدرين اساسيين هما التراث والواقع . وعلى الرغم من اختلافهما فقد كانت افكاره ومنازعه واحدة ، فقد كان يتصرف بالمصدرين معا ليؤكد هويته الرومانسية . وكان احيانا يحاول الخروج عن هذه الرومانسية ، الا انه كان يعود فيقع فيها من حيث لم يكن يريد هذا الوقوع .

آ - مسرحيات التراث :

استمد مسرحياته التراثية من التراث اليوناني والتراث العربي . وهناك مسرحية (هاروت وماروت) المستمدة من اسطورة بابلية ، غير ان طريقته في التعامل معها تشبه طريقته في التعامل مع الاسطورة اليونانية ، فيمكن ان ندمجها معها .

مسرحيات التراث اليوناني :

يقول في مقدمة (هاروت وماروت) " ان القديم ولا شك مشحون بذخائر ادبية فنية عالية جللها غبار الزمن . ولكن هذه الذخائر التي نحاول احياءها لن تعود اليها حياتها بمجرد نفض الغبار عنها كما يحاول بعضهم . هنالك فن جديد يجب أن يصاحب اخراجها ، وهنالك فهم جديد لمضامين هذه الذخائر الفنية . الفهم الجديد الفني هو ما يجب ان يسيطر على هذه الذخائر حتى تصبح جديرة بحياة

عصرنا .

هذا الكلام سليم صحيح ، خاصة وأن كتاب المسرح منذ ايام اليونان يتناولون الحكايات القديمة ويصوغونها صياغة جديدة تلائم عصرهم . فالهنداوى بكلامه هذا الذى يعود الى أكثر من ثلاثين عاما يرسي قاعدة هامة في الادب عامة وفي المسرح على الخصوص . وتتلخص في الجملة التالية : (ان نقول شيئا معاصرا من خلال حكاية قديمة) . وقد تعامل مع الاسطورة اليونانية بهذه الطريقة . اذ كان يأخذ الاسطورة القديمة ويحورها ويغير من اصلها بحرية مطلقة لتناسب أفكاره وآراءه .

لكن الرغبة في قول الشيء المعاصر من خلال الحكاية القديمة رغبة عامة تحتمل تفسيرات متعددة . اذ ان لكل كاتب وجهة نظر في الحياة وتفسيرا معينا لها ينطلق منه في تناوله للامور . ولذلك نجد الهنداوى في مقدمة مجموعته (سارق النار) يحدد لنا غاياته بدقة أكثر . فهو يقول " لم تكن الاساطير اليونانية يوما بخرافة يتلهى بها اصحاب الفراغ . وانما كانت حلا لعقدة من عقد الوجود . ليست هي اذن بالاساطير الوهمية . وانما هي منحدرة من صميم الحياة الواقعية . لا هذه الواقعية المنحطة التي يلوكها اليوم زمرة الواقعيين معتقدين بان الواقعية هي ان تنقل ما في الحياة كما هو - وكم في الحياة من مبتذل - وانما هي الواقعية التي تقدر الفكرة الفنية في الاثر الادبي . لا استطيع ان أرى الواقع كما هو . ولا تصبر اذني على هذا الواقع في الادب الواقعي . لاني اعتقد بأن رائد الفن يبدع الحياة مرة ومرات . وان يرفعنا من هذا الواقع الثقيل ولو بالوهم ، الى عالم تستحثنا رؤاه العجيبة على خلقه كحقيقة" .

من هذا النص ينطلق فهم الهنداوى للاسطورة وللانسان ايضا . فهو يرفض الادب الواقعي الذى كان يمد رأسه على استحياء في بداية الحرب العالمية الثانية . وهو يرفضه رفضا حادا قاطعا حتى يسميه شيئا مزريا . ويترك الواقع الثقيل - وكم فيه من مبتذل - الى رؤى عجيبة وهمية . وهذه هي أبرز صفات الرومانسية التي أدارت ظهرها للواقع واتجهت الى عالم موهوم عجيب الرؤى جميل الاحلام .

أما الافكار الرئيسية التي هرب اليها الهنداوى فهي :

١ ـ الصراع بين السمو والانحطاط ، او بين الروح والمادة ، أو بين الارض والسماء .

هذا الصراع يسير في تضاعيف ادبه كله ، لذلك اعجبته الاسطورة اليونانية بما فيها من تحدى الانسان للقدر او للآلهة ، حتى يصبح مثلها خالقا مبدعا . فلا تكاد مسرحية من مسرحياته اليونانية الاصل تخلو من الاشارة الى هذا الصراع ، وان كان يتجه في كل مسرحية نحو فكرة معينة .

ويتوضح هذا الصراع بشكل اساسي في مسرحية (هاروت وماروت) المأخوذة عن قصة بابلية . والتي تدور حول حكاية الملكين (هاروت وماروت) اللذين أرسلهما الله لهداية البشر واعطاهما صفات البشر ، فأغوتهما الراقصة الجميلة (بيدخت) واخذت منهما سر عروجهما الى السماء ثم تركتهما على الارض يرزحان تحت وطاة آثام البشر فلا يبقى لهما الا ما يبقى للانسان على الارض وهو التطلع الى السماء .

هذا الصراع بين الانسان والالهة أو بين الارض والسماء ينتج عنه موضوع جديد هو (الابداع الانساني) . فالانسان مبدع خلاق ، وهو سيد الكون ، يدخل في صراع مع الالهة ليثبت سيادته على الارض . ومسرحية (سارق النار) مثال على هذه الفكرة ، وهي مأخوذة من اسطورة بروميثيوس الذى سرق سر النار من الالهة ومنحها للانسان فعاقبته الالهة ثم أرسلت اليه صندوقا يحوى الالام والرذائل كما يحوى (الامل) .

وهو يأخذ الاسطورة من منتصفها ويغيرها تغييرا جذريا . فبروميثيوش يصبح انسانا بعد أن كان في الاسطورة الها . ويقاتل اله النار ويسرقها محتملا في سبيل ذلك مغامرة الانسان الجرىء ومخاوفه . وحبيبته (هليوس) من ورائه تحذره وتساعده . وحين يسرق النار فانه يسرق معها الابداع وهو من صفات الالهة ، فينحت التماثيل ويبدع الفنون ، فترسل اليه الالهة امراة جميلة حاملة صندوق الامراض والامل . فيذبل جسده بالمرض ، لكن رأسه ملتهب دائما بأفكار الخلق والابداع. وهل الانسان

اليوم على الارض غير هذا ؟ الا نراه مبدعا خالقا للحضارة رغم كل آثامه وأمراضه ؟ .

٢ ـ لكن التصدى لمعاكسة القدر ليست دائما في صالح الانسان . فقد ينتهي الى الانتصار مرة ، وقد ينتهي الى الهزيمة مرة . ذلك ان نزعة الكآبة والتشاؤم الرومانسية تغلب على الهنداوى أحيانا فتوقعه في عبثية الصراع الانساني . ومن ذلك مسرحية (سيزيف) .

فسيزيف يتحدى الالهة وكبيرهم (زيوس) بالذات ، فتحكم عليه الالهة بحمل صخرة الى أعلى الجبل لتتدحرج الى أسفل . ويضحك سيزيف على الالهة التي حكمت عليه هذا الحكم العبثي السخيف . لكنه يقتنع بعدم جدوى التمرد وبعبث الحياة : " يا للصخرة الملعونة التي لا موضع لها . انت في كل موضع رمز حياتنا الضائعة . لقد كنت ناقما على الالهة ، واليوم اصبحت مشفقا عليها لانها مثلي في عمل لا نفع فيه " .

٣ ـ والانسان فى تصدبه للقدر ، وفي صراعه مع الالهة ، وفي تلك العملية المعقدة التي تسمى (الحياة) ، يقف امامه المستقبل او المجهول عملاقا هائلا يثير في نفسه التساؤلات لكنه في الوقت نفسه يعطيه لذة الحياة . ويطرح الهنداوى هذه الفكرة في مسرحية (حاملة المصباح) . ويعرض فيها اسطورة بسيشي وكيوبيد . فكيوبيد الجميل يحب بسيشي ويبني لها قصرا كبيرا شريطة أن لا ترى وجهه ، فتوسوس لها الوساوس ان تكشف عن وجه حبيبها فيكون ما يكون من ويلات وشقاء . والفكرة التى يريد الهنداوى تأكيدها هى أن جهلنا للمستقبل هو الذى يعطينا لذة الحياة :

بسيشي : أأضجر اذا عرفت وأسأم اذا رأيت ؟

كيوبيد : أأنت أكبر من الالهة الذين يأتيهم السأم وهم في الذرى من اللذة والاطمئنان ؟ انهم يخلقون لانفسهم مواضع للآمال والاضطراب يشغلون بها أنفسهم وحياتهم ليستطيعوا ان يتقبلوا الحياة متطورة متغيرة . وهل الاكتفاء التام والسأم الا قرينان متلاصقان ؟

ان المجهول أو المستقبل سر للانسان . لكنه لا يشغل الا فكر رجل رومانسي كالهنداوى . ولذلك نجد فكرة المجهول عنده ليست تفتيشا عن مستقبل ، وليست بناء للحياة ، وانما هي سبيل للذة الانسان ومتعته الفكرية . وبذلك يتحول المستقبل من مجهول يسعى الانسان الى اكتشافه ، الى جو من الغموض والقلق الرومانسي .

٤ ـ هذه الافكار الكثيرة التي يعرضها الهنداوى ، تنصب كلها في موضوعين كبيرين هما : (الحب والجمال) .

ان لكل كاتب موقفا من الحياة ، ينطلق منه ويحاول اثباته وشرحه . وتدور اعماله كلها حوله . وقد تختلف طرائق الكتاب في الحياة ومواقفهم منها . لكنها جميعا تلتقي في مستقر واحد هو الانسان . فقد يهتم الكاتب بنواحيه العاطفية أو بخصائص النبالة والعظمة عنده ، أو بلقمة العيش والحرية ، أو بحياته الاجتماعية وعلاقتها بالعصر والبيئة . لكن هذه المواقف كلها انما تكون لتشرح لنا قضية الانسان ودوره في الحياة وسبب وجوده . ومن معرفة سبب الوجود والدور الانساني يحدد الكاتب انتماءه الفكرى .

والهنداوى اذا كان قد اهتم بصراع الانسان مع القدر أو بالابداع الانساني أو بغير ذلك من الافكار التي شغلت الرومانسيين ، فانها ليست هي التي تعطيه في النهاية صفة الرومانسية . لان الكاتب قد يستخدم الافكار الرومانسية دون أن يكون رومانسيا . ولا يجدر بنا مثلا أن نعتقد أن مكسيم غوركي رومانسي رغم ان أدبه ملون بمياسم رومانسية واضحة . لكن الغاية الاخيرة التي يسعى اليها الكاتب من ادبه هي التى تحدد صفته . والهنداوى يجعل حياة الانسان قاصرة على التفتيش عن الحب والتمتع بالجمال . واذا استثنينا بعض مسرحياته نجد البقية كلها بمختلف أنواعها تنتهي الى هذين الجانبين الكبيرين . فللمرأة في مسرحياته المقام الاول دائما ، شريطة ان تكون فائقة الجمال . ولها دائما عاشق جميل . ويتمتع العاشقان بالحب. وقد يتعرض حبهما للمصاعب والالام . لكن هذا الحب الذى هو سبب البلاء ، هو نفسه سبيل الحياة .

ان بسيشي وفريني وبيد خت وهليوس جميلات . وعشيق بسيشي كيوبيد اله الجمال . وعشيق فريني فنان جميل . ولا يدافع عن الراقصة (بيد خت) الا الساحر الجميل . وستمر معنا اسماء جميلات اخريات في بقية مسرحياته . والجمال هو الذى رفع بسيشي الى مصاف الالهة . وهو الذى برأ فريني من تهمة التجديف على الالهة . وهو الذى رفع بيد خت الى السماء . ومع أن الموضوع الرئيسي للمسرحيات السابقة ولغيرها من مسرحياته غير الحب والجمال فان هاتين النقطتين تنالان قسطا وافرا من اهتمامه .

اما المسرحيات التي اتجه فيها الى هذين الموضوعين فقط فهي (فتنة) و (جزيرة بلا رجل) و (المثال التائه) . وهو في المسرحيات الثلاث يغير الاسطورة اليونانية القديمة ويجتزئ أو يزيد .

ففي (فتنة) يأخذ الاسطورة المشهورة عن سبب الحروب الهائلة بين اليونان وطروادة . فقد غضبت ربة الخصام (ايريس) لانها لم تدع الى حفلة عرس احد الالهة فرمت الى المحتفلين بتفاحة كتب عليها (لا تأخذني الا أجمل واحدة هنا) . فيقع الخلاف بين ثلاث ربات هن (مينيرفا) ربة الحكمة و (حيرا) زوجة كبير الالهة و (افروديت) ربة الجمال . وحين لا يجرؤ أحد من الالهة على الفصل في هذا الموضوع الخطير تنزل المتنافسات الى الارض ويلتقين بالراعي الجميل (باريس) . فيدعينه الى الحكومة بينهن وتمنيه كل واحدة منهن بوعد ثمين ان حكم لها . فيرمي التفاحة الى (أفروديت) التي تعده أقل الوعود قيمة وأكثرها شفافية واثارة للغامض من العاطفة والشعور . وهو رداء افروديت الذى فصلته من قلب العشاق ليصونه كذكرى لمرور أجمل فتاة .

هنا تنتهي المسرحية ،بينما هي في الاسطورة غير هذا . فليس هذا القسم الا البداية الاولى لحرب طروادة اذ أن (مينيرفا) و (حيرا) الغاضبتين تعيدان (باريس) الى بيت أبيه (بريام) ملك طروادة ثم ترسلانه الى أثينا ليلتقي بهيلين التي يختطفها فيكون ما يكون من غضب اليونان واستنفار جيوشهم لحصار طروادة .

وهو لا يتوقف عند بداية الاسطورة فقط . بل يغير وعد افروديت - وهنا النقطة الهامة - ففي الاسطورة تعده بأجمل امرأة في الدنيا . أما في المسرحية فتبعده بوهم الجمال . وبهذا الشكل يصل حب الجمال عند الهنداوى الى أقصى زواياه مثالية . اذ لا يلتقى (باريس) بهيلين ليتجسد الجمال في وجود مادى . بل يكتفي بالسعي وراء المثل الاعلى للجمال .

وفي (جزيرة بلا رجل) لا يكتفي الهنداوى بالابتسار من الاسطورة بل يغير فيها ويحور . وهو يتناول حكاية مرور (أوليس بجزيرة ربة السحر (سيريس) وكيف حولت رجاله الى خنازير ، وكيف أحبها بعد ان أعادت رجاله الى صورة البشر . ثم ارتحل الى بلاده .

أما المسرحية فتمضي على غير هذا النسق .

(فسيريس) تحب (غريلوس) أحد رجال اوليس . بينما يحب أوليس (سيلين) احدى حوريات الجزيرة . وحينما يهم اوليس بالعودة الى بلاده تحول سيريس رجاله الى دببة . وبينما تعيدهم (سيلين) الى صفه البشر نرى (غريلوس) يفضل البقاء دبا لان حبيبته تريده كذلك . ومع ان سيلين تعرف النبوءة التي تقول بأنها ستموت اذا تركت الجزيرة ،فانها تصرعلى مغادرتها مع اوليس فيصيبها سهم فيقتلها .

أما في (المثال التائه) فينسرب الحب والجمال في فتاة جديدة هي تمجيد الفن الذى يفضله الكاتب على التمتع بالجمال اذا وقع بينهما تناقض . وهو يأخذ اسطورة (بجماليون) الذى نحت تمثالا لربة الحسن (فينوس) سماه جالاتيا وعشقه فعطفت عليه فينوس وبثت الحياة في اعطاف التمثال فانقلب بشرا سويا .

وهو يغير في الاسطورة كعادته . فبجماليون يحب فتاة اسمها (جالاتيا) وينحت التماثيل على مثالها . وقد نحت تمثالا لفينوس عشقه حتى نسي حبيبته ،حتى اذ اوقفت وراء التمثال وكلمته كأنها التمثال نطق حيا وتحرك ومشى ، اقتنع المثال بأن تمثاله انقلب بشرا سويا .

ان تمجيد الفن في هذه المسرحية يتغلب على حب الجمال والتمتع به لانه الصورة الارقى للابداع الانساني . وليس صراع الانسان مع الالهة في (سارق النـــار) و (هاروت وماروت) الا شكلا آخر من اشكال تمجيد الفن وعبادته ، والذى هو وجـــه آخر للانسان المبدع الخلاق سيد الكون . ويتجلى هذا كله في طموح الانسان الـــى (المثل الاعلى) ،الى الكمال الذى لا يفنى .

وهذا المنحى في التفكير يعود الى "(نظرية المثل) عند أفلاطون ، يفتـــق منها الهنداوى كل افكاره وطموحاته الفنية . ولنقرأ هذا الحوار :

بجماليون مخاطبا جالاتيا : ان التماثيل لتحيا حياة أعمق من حياتنا . ان الفـــرض الذى يضعه الفنان على فم التمثال ابيقى معبرا عن نفسه للطبيعة ما ظـــل قائما ازاءها . ان فينوس المخلوقة من لحم ودم غدت رفاتا سحيقا . أمـــا فينوس الرخامية فهي تتكلم كل يوم ،وتبث من جمالها موجة كل يوم . من هو الفنان الذى لا تحيا في رأسه فينوس الحجرية ؟ " .

مسرحيات التراث العربي :

بدأ الهنداوى كتابته المسرحية بالاسطورة اليونانية . ولو استثنينا مسرحيـــة (ميلاء) المنشورة في (سارق النار) لوجدناه في فترة ما بين الحربين لا يعتمد الا على الاسطورة اليونانية . الا أنه بعد الحرب العالمية الثانية يزيد من عدد مسرحياته ذات التراث العربي . وهذه ملاحظة لها دلالتها . فالهنداوى الذى لم يستطـــع في بدايته ان يلتفت الى الواقع العربي ،وغرق في التأثر بالادب الاوروبي ،بدأ يتنبـه بعد الحرب الثانية الى الواقع العربي فبدأت مسرحياته الواقعية تظهر ، وظهرت معها المسرحية العربية الاصل .

لكن الهنداوى الذى تعامل مع الاسطورة اليونانية بحرية في التغيير والتبديـــل وفي الزيادة والنقصان ،لم يحافظ على هذه الحرية في التعامل مع التراث العربـــي اذ نراه يقيد نفسه بالحوادث المعروفة تقييدا مفرطا ،فلا يكاد يضيف الى الحكايـــة

العربية القديمة شيئا جديدا . فبدا مؤرخا يسرد الحوادث وليس فنانا يستخلص من الحادثة عبرتها ،فكأن الخيال الجامح السابق تطامن حتى انعدم .

فهل خاف من النقاد السلفيين الذين يصل تقديس التراث،عندهم الى حد الارهاب فلا ينجو الهنداوى من طعناتهم اذا اتهموه بالتحريف والمروق في فترة كانت ما تزال كلمتهم هي العليا في النقد والتقييم ؟ ام ان سابقة تعامل الاوروبيين مع تراثهم اليوناني فجرت لديه الرؤى الجديدة هناك دون ان توحي اليه بشيء هنا ؟ .

وللهنداوى ثماني مسرحيات،عربية منشورة وعدد آخر ما يزال مخطوطا . وهو ينتقي من التاريخ العربي ما له علاقة بالحب والجمال ، او ما ينتهي نهاية مأساوية او ما فيه من ملامح البطولة الفردية . وهذه النواحي ليست الا فروعا للرومانسية . وباستثناء (امير الصعاليك) التي يحاول فيها ان يتجه اتجاها اشتراكيا ، لا نرى في مسرحياته العربية الا استمرارا صارما للاتجاه الرومانسي .

١ - في مسرحية (طيف المتنبي) يحكي حكاية الشاعر العظيم فيسردها من طفولته حتى مقتله . وفي (أبو محجن الثقفي) يروى قصة هذا الشاعر البطل في معركة القادسية . وفي (نكبة ابن رشد) يسوق لنا حياة الفيلسوف الاندلسي المشهور من فتوته حتى بلوغه السبعين مضمنا أفكاره الفلسفية .

وهذه المسرحيات الثلاث أغرت الهنداوى بما فيها من نزعة فردية بطولية ، وبما فيها من غرابة الشخصية ومأساويتها .

وفي (المتجردة) ينقل حكاية النابغة الذبياني مع النعمان بن المنذر ملك الحيرة . وفي (وضاح اليمن) يقص حكاية أم البنين زوجة الوليد بن عبد الملك وحبها للشاعر الجميل وكيف انتهت الحكاية باختفاء وضاح في صندوق بأمر الخليفة بدفنه .

في هاتين المسرحيتين أيضا نجد الكاتب مؤرخا . ومع انه يسعى جاهدا لبث افكاره في الحب والجمال وينتهي بأبطاله النهاية المأساوية ،فان غلبة السرد القصصي

عليها جعلتها تاريخية محضة لعله قصد منها ان تكون تعليمية مدرسية .

٢ ـ لكنه في (ميلاء) و (الحب يخلق الالهة) يقترب من أسلوبه السابق في المسرحية اليونانية ، فيعود الى المنابع الاولى لفكره وأدبه . ولعل السبب في ذلك ان القصص الخمس السابقة معروفة بحوادثها وشخصياتها المشهورة . أما في (ميلاء) فالشخصيات شعبية غير معروفة الا كحكاية عادية يحفل التاريخ العربي بالعديد من امثالها . وفي (الحب يخلق الالهة) ترجع الحكاية الى اسطورة جاهلية قديمة تتيح له ان يتصرف بها كما يشاء .

في (ميلاء) يحب كعب ميلاء أخت زوجته أم عمرو فلا يجد امامه الا أن يهرب الى الصحراء . حتى اذا عاد وجد حبيبته قد ماتت فيرجع الى الصحراء هائما . وهكذا يعود الهنداوى فيؤكد فكرة الحب الذى يجتاح أمامه كل شيء . فاذا اوقفته التقاليد والاعراف ، لا يتوقف ولا يتراجع وانما يأخذ مسارب جديدة تكون مهلكة لاصحابها . ألم تقبل (سيلين) بالموت حتى لا تترك حبيبها ؟ الم يرض (غريلوس) بالبقاء دبا اكراما لحبيبته ؟ ألم يستسلم هاروت وماروت لبيدخت الجميلة فأسلماها سر العروج الى السماء وشقيا على الارض ؟ .

وان كانت (ميلاء) تؤكد فكرة الحب الذى يجتاح العوائق امامه ، فان مسرحية (الحب يخلق الالهة) (تمزج) بين (الحب القوى) وفكرة (الابداع الانساني وتحدى الالهة) . فكأن هذه المسرحية المنشورة عام ١٩٧٢ تعود فتؤكد كل الافكار المثالية الرومانسية التي شغلته طوال حياته .

والاسطورة العربية هنا تكاد تشبه الاساطير اليونانية . وتدور حول حبيبين فجرا في البيت الحرام فحولتهما الالهة صنمين فلما تقادم العهد عليهما عبدهما الناس الهين . فيستيقظان ويتناجيان ويدركان أن حبهما هو الذى حولهما الهين ، لكنهما لا يستطيعان التمتع بالحب لان الالهة محرومة من فضائل الانسان ولذائذه .

اس الهنداوى في هذه المسرحية وفي لافكاره في الاسطورة اليونانية . ولــــو كان (أساف ونائلة) بطلي المسرحية يونانيين لما تغير على القارىء شيء . فالالهة هنا تمثل عواطف البشر دون ان تمارسها فيكون البشر أعظم منها ولذلك رفــــض (أوليس) خلود الالهة لانه يريد التمتع بانسانيته ، تماما كما حزن (آساف ونائلة) لانهما صارا الهين .

٣ - ومما يلفت النظر ان آخر مسرحية كتبها وهي (العالم لن ينتهي) ،ترك فيها كل ما شغله في حياته الادبية . فهي تأكيد اخير وكبير لكل الافكار والاوهــام والرؤى التي حومت في خياله بحيث جاءت عالما سحريا تذكرنا بمسرحية (الطائــــر الازرق) للكاتب البلجيكي (ميترلنك) ،لا للتشابه في الحوادث ،وانما للتشابـــه في الجو السحرى الاسطورى الشفاف الذى يخيم على المسرحيتين .

وقد جمع الهنداوى في هذه المسرحية قصصا من ألف ليلة وليلة ومن الاسطــورة اليونانية ،حتى جاءت مجموعة من الحكايا التي يرتبط بعضها ببعض بأوهى الروابط الفنية لكنها بالغة الامتاع للقارىء ،استوفت من عناصر الرشاقة والاثارة والتصوير الخيالـــي بقدر ما خسرت من عناصر الفن واصول المسرح . فهي حكاية تسلم الى حكاية وليســت حدثا مسرحيا ذا تفريعات .

تبدأ بقصة الصياد الذى اصطاد العفريت الذى وضعه النبي سليمان في قمقـــم والقاه في البحر . وكيف اراد العفريت اكرام الصياد فدله على بركة فيها سمك ملـــون يصطاده ويهديه الى الصياد . ويريـــد السلطان ان يعرف سر السمك الملون فيرحـــل مع الصياد رحلة طريفة ويصل الى المدينة التي صار ملكها الشاب نصف بشر ونصف حجر كما تحول سكانها الى سمك ملون لان الملكة الخائنة احبت عبدا أسود زنيما . ويحتـال السلطان على الملكة الساحرة فتعيد للملك الشاب شكله الآدمي وتعيد سكان المدينة الى حالهم ، ويعود السلطان والصياد على بساط الريح فيجد السلطان وزيره قــد استبد بالملك واراد ان يتزوج امرأته . لكن السلطانة الوفية المغلوبة على أمرها لــم تستطع رفض الزواج فاحتالت على الوزير الخائن بأن ضربت للوزير اجلا ينتهي بانتهــاء

وشاح تنسجه لنفسها . فكانت تنسج في النهار وتنقض في الليل غزلها انكاثا ، كما فعلت (بينلوب) زوجة (أوليس) . ويدخل السلطان قصره سرا كما دخل أوليس ويقضي على الوزير وأعوانه . وتنتهي المسرحية والعفريت يقول للسلطان " تخيل أيها السلطان انك كنت في حلم ، ونم الآن على سريرك بأمان " تماما كما انتهت مسرحية (الطائر الازرق) بكونها حلما سار فيه أبطالها عبر الافاق .

هذا الجو الاسطورى ينثر الهنداوى خلاله كثيرا من الاراء ، ويتعرض للحب والخير والشر والطبيعة .

لقد انتهى الهنداوى من حيث بدأ ، فدار دورة كاملة وظل وفيا للرومانسية العربية حتى النهاية .

ب ـ المسرحيات الواقعية :

بعد الحرب العالمية الثانية ، ومع انتشار المذهب الواقعي ، وطغيان الاحداث السياسية في الوطن العربي ، لم يكن الهنداوى مستطيعا البقاء خارج الارض، والارض العربية بالذات . ولم يعد أدبه قادرا على التحليق في سماء الافكار والعواطف ذات الطابع الذهني . فعاد الى الارض ونشر بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٦٤ مجموعة من المسرحيات ذات الصبغة الواقعية . لكن عودته الى مشاكل الواقع كانت شكلية . فقد ظل الاسراف العاطفي والذهني والمثالي غالبا عليه .

والحرب هي التي أعادته الى الواقع . وقد بدأت عنده عملا ثقيلا مشوها للانسان من داخله وخارجه ، وهذا تحول كبير في رؤيته الاجتماعية والفكرية ، لكن هذا التحول شكلي ايضا ، لانه تحول هش . فكأن رومانسيته لبست لبوسا جديدا فظل كل شيء في نفسه وأدبه على حاله .

١ ـ بدأ أدبه الواقعي بالحرب . وهي الحرب العالمية الثانية التي ليس فيها من العدل شيء فلا يكون منها الا التشويه والعذاب . وقد تحدث عن الحرب في

مسرحيتين هما " هذه هي الحرب " و " ستة رجال تحت الشمس " .

في المسرحية الاولى يعود نبيل الى زوجته لمياء بعد نهاية الحرب ،لكنه يعود مشوها مبتور الاعضاء فترفضه الزوجة الجميلة اولا ثم يستيقظ ضميرها فتعيده اليهـا وتقوم على خدمته كالممرضة دون ان تقابله حبا بحب . فلا يلبث نبيل ان يموت ذاويـا حزينـا .

ان الكاتب هنا يترك موضوع الحب والجمال - وان كان ينطلق منهما - ويناقـش مشكلة من مشاكل الانسان وهي ما تفعله الحرب فيه . فأحباؤنا المحاربون ،من مـات منهم ترك الحسرة في القلب . لكن الذى يعود مشوها ناقصا ،هل نحبه ؟ هل نحتمل تشويهه ؟ ان التشويه لا يحتمل . فالحرب تفعل في القلوب فعلها في أجسـاد المقاتلين . واذا بالحبيب السابق الجميل الذى كان الذراعان ينفتحان له كمصراعـي السماء يسمع من زوجته هذا الصراخ الاليم . " انني لا آعرفك ايها السيد المرعـب . غب عني " .

والكاتب في هذه المسرحية لا يتخلى عن رومانسيته وانما يعطيها مسارا جديدا . فالحرب ذات جانب عاطفي فردى ،والحب والجمال هما ركيزتاه . واذا كان الهنداوى ينتقل من الجانب الفردى الخاص الى الوضع العام لتشوه العلاقة الانسانية نتيجـة الحرب ،فان الحرب تظل معلقة في الهواء لانها لا تنتمي الى أرض معينة . فلو وضعنا بدلا من (لمياء ونبيل) جانيت وجورج لظل الموقف سليما صحيحا .

ولعل من الغريب حقا ،انه في عام ١٩٤٢ حين كانت سورية تغلي بالتغيـرات السياسية التي وقعت في العالم ،وتمد رأسها مطالبة بالاستقلال وتضع المحتل تحـت رحمة الثورة ،كان الهنداوى يكتب هذه المسرحية التي تبتعد عن كل ما له صلة بالوطن . ولذلك قلنا عن رومانسيته انها تقف خارج المجتمع ، وان واقعيته شكلية هشة .

وفي مسرحية " ستة رجال تحت الشمس " يعود الكاتب فيؤكد قسوة الحرب كما فعل قبل سبعة عشر عاما في مسرحية " هذه هي الحرب " . ففي قبو تحفظ فيه الاطعمـة

العسكرية ويحرسه ستة جنود في الحرب العالمية الثانية ،تسقط قنبلة تسد الباب . وحينا يفتح باب القبو بعد سنوات ،يكون قد بقي من الاشخاص الستة شخصان فقط يموت احدهما بمجرد ان يرى الهواء والنور ويظل (اندريه) الذى لم يفقد ايمانه بالحياة . ويذهب الى المستشفى ويلتقي بزوجته الممرضة ويعلم أن ولدهما مات في الحرب .

القبو هنا، مع انه في عمق الارض، شبيه بالسماء الاسطورية . ومناقشة الكاتب لفكرة النار والدمار تشبه ما أورده في (زهرة البركان) . وهي ان الانسان يقدم نفسه ضحية للنار . ففي (زهرة البركان) يقدم بروميثيوس حبيبته ضحية للنار وفي (هذه هي الحرب) يصير نبيل مشوها . وفي (ستة رجال) يقدم اندريه وزوجته ولدهما للحرب . والحب في (زهرة البركان) سبيل لانقاذ البشرية . والحب هنا وحده سبيل لانقاذ الانسان . وهذه هي المثالية الرومانسية التي لم يكن لها حتى عام ١٩٥٩ صلة بالواقع العربي .

٢ - اما مسرحياته القومية - اذا جازت لنا التسمية - فهي مزيج من المبالغة والافتعال والخطابية . وهو يبرز مفهومي البطولة والتضحية . الا انهما عنده شيئان خارقان للعادة وليسا صفتين انسانيتين تلتحمان بالحياة وتنبثقان من خصائص البشر . ولذلك تنقلب مسرحيات البطولة والتضحية الى المبالغة والافتعال والخطابية .

في (طريق العودة) أم وابنتها تعيشان في مخيم للاجئين . البنت مصدورة مهددة بالموت ،والام تتذكر ابنها الشهيد الذى صد وحده كتيبة اسرائيلية . وتقتل الام ابنتها حتى تخلصها من آلامها ثم تخرج من الخيمة طالبة من سكان المخيم أن يعودوا الى بلادهم .

ان الهنداوى هنا ينتقي منظرا هائلا حقيقيا يعطي بعدا انسانيا ،هو منظر ام فقدت زوجها ولم يبق لها الا بنت مريضة . وخلف هذا المنظر شاب شهيد . ومن الذكريات والآلام تتشكل مأساة فلسطين . لكن الكاتب يضيع (اللقطة) في هذا الشكل

المفتعل الذى يفقد الملامح الانسانية . فالولد يصد الكتيبة وحده والام تقتل ابنتها وكأنها حصان جريح أطلقوا عليه رصاصة الرحمة . ثم تنتهي المسرحية بخطبة قومية حماسية .

وتجرى أحداث " تسع بنادق فقط " في قرية من القرى الامامية واقعة في نطاق الحرس الوطني حيث نجد ثلاثة رجال (طارق وخالد وحسان) رابضين في موقع متقدم يتحدثون عن القرية التي تنام في حراسة تسع بنادق فقط . وفجأة تدوى القنابل ويبدأ الهجوم الاسرائيلي . ويقترح خالد اعطاء إشارة الانذار لكن حسان يستنكر اشارة الجبن والخوف هذه ، ويصمم على صد العدو ببندقيته كما صدهم من قبل .

ان الافتعال والميلودراما الخطابية تسيطر على المسرحية كما سيطرت على المسرحية السابقة . فالاخ الذى رد الكتيبة الاسرائيلية وحده يشبه حسان الذى يعتبر اشارة الانذار جبنا وخوفا ويرد الهجوم وحده . ومن أجل هذه البطولة المسرفة ينسى الكاتب أبسط المبادئ العسكرية . فالصورة التي رسمها للموقع العسكرى خاطئة وغامضة . واشارة الانذار دليل انضباط عسكرى وفهم للواجب الجرئ ووعي للنتائج المترتبة على الهجوم المباغت وليست دليل جبن وخوف . وفوق هذا كله يدور الحديث عن الامم المتحدة تحت اصوات المدافع والقنابل .

ومسرحية (انه سيعود) تدور حوادثها في بيت من بيوت بور سعيد أيام العدوان الثلاثي على مصر .

يخرج الابن طارق الى المعركة ويبقى الاب والام يتحدثان عن ولدهما وعن بلادهما وتاريخها الحضارى حديثا شاعريا شفافا . ثم يعود الولد محمولا على الاكتاف نزيف الدم ، فيذهب الوالد والام الى ساحة المعركة .

لقد بدأ الهنداوى يهتم بالقضايا العربية منذ بداية الخمسينات . وبتعبير أصح ان التيار الواقعي والواقعي الاشتراكي كان كبيرا وقويا الى الدرجة التي أجبرته على المساهمة فيه . لكن التزامه بالثورة العربية او القضايا العربية لم يكن ذا مضمون فكرى

بل كان مجرد مجموعة من الافكار الخطابية والشعارات السطحية . اى انه ينطلق من شعارات اذاعية لا من فكر ثورى . وينطلق من (المناسبة) لا من وعي المرحلة التاريخية ، فينتقي صورا مسرفة في البطولة او مسرفة في الحزن والموت . وهو في كلا الحالين يتحول برومانسيته من طابعها الشفاف الى الميلودرامية .

وفي مرحلة الخمسينات لم يكن الهنداوى وحده بهذه الصفة . بل ان أكثر الادب المسرحي - وما يزال كثير منه حتى الان - ينطلق من هذه المنطلقات السطحية الهشة . وقد أدى ذلك الى اهتزاز الصورة عن الادب المسرحي الملتزم ،مما أعطى سلاحا قويا في يد خصومه وكان ذلك سببا في خسران المسرح الجاد دوره بين الناس.

يضاف الى هذا ،أن هشاشة هذا النوع من المسرح الملتزم ساهمت في تحويل المسرح السياسي بعد نكسة ١٩٦٧ الى نوع من الصراخ العاطفي .

فنه المسرحي :

لا نستطيع مطالبة الهنداوى بصناعة فنية تستوفي اصول المسرح . فهو قد بدأ الكتابة للمسرح في الثلاثينات . لكن عدم المطالبة هذا ، يجب ان نرفقه ببعض الاحتراس ،لان معاصريه في الكتابة للمسرح كانوا أقدر منه في صناعة المسرح كتوفيق الحكيم وعلي احمد باكثير .

مع ذلك يظل الاصل في نقد الهنداوى ان لا نطالبه بالصناعة الفنية في بداية كتابته للمسرح . لكنه ظل أربعين عاما يكتب المسرحية بالطريقة ذاتها التي بدأ بها . وبذلك تنشأ نقطة هامة قد لا نجدها الا عنده فقط . وهي انه لا يمكن دراسة تطور فنه المسرحي وتقسيمه الى أقسام حسب تطوره الزمني والفكرى . أى ان النظرة الى فنه المسرحي واحدة تنطبق على نتاج اربعين عاما . وهذا شيء نادر بين كتاب المسرح الا أن الندرة هنا ليست ندرة الابداع .

الفصل السابع عشر

القصة في سورية منذ منتصف الثلاثينات حتى الاستقلال

اسهمت الصحف والمجلات اسهاما حاسما في توطيد مكانة القصة في الادب العربي الحديث في سورية . ولعل القصص الذى ورد عن طريق الصحف والمجلات من لبنان ومصر كان الاقوى أثرا في تطور هذا الفن . ومن المؤسف ألا يكون بمقدورنا احصاء تلك الصحف والمجلات التي ساهمت في تطور فن القصة في سورية ، ولكننا نذكر منها ، على سبيل المثال ، مجلة " ألف ليلة وليلة " لكرم ملحم كرم من لبنان ، ومسامرات شهرزاد والجامعة والفكاهة والصباح من مصر .

كانت الحاجة الادبية الى الفن القصصي تتضح يوما بعد يوم من خلال اقبال القراء على نتاج القصاصين الفرنسيين والانكليز والروس والالمان والايطاليين الذى كان ينشر بتزايد مضطرد على صفحات المجلات والصحف ، الى أن اضطرت المجلة الادبية الاولى في الوطن العربي بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٩ (الرسالة) الى أن تخصص مجلة للقصة في عام ١٩٣٨ .

لقد قرأ الناس في سورية القصص في معظم مجلات الادب ، بل في الجرائد اليومية . ويذكر شاكر مصطفى في هذا المجال ست عشرة مجلة وجريدة سورية كانت تنشر القصص على صفحاتها (١). وقد تميزت بعض هذه المجلات والصحف بفهمها العميق للفن القصصي كالطليعة والصباح والحديث والضاد . وهي التي ارتفعت

---

(١) انظر كتاب ، شاكر مصطفى " محاضرات عن القصة في سورية " ، ص : ٢٤٠ .

بالقصة من المستوى التجارى الذى كان سائدا في المرحلة السابقة والذى خلا من كل عناصر القصة الا الحوادث والحوار ،الى مستوى أدبي رفيع اسهم في تعزيزه اطلاع القصاصين السوريين الواسع على تراث الغرب القصصي وعلى النتاج القصصي الهام الذى ظهر في مصر ولبنان والذى ذكرنا بعضا من أعلامه في أماكن أخرى من هذه الدراسة .

لن نعود هنا الى تعداد اسماء اعلام القصة في هذه المرحلة فقد ذكرنا ذلك من قبل ، ولكننا سنتعرض ببعض التفصيل لثلاثة نماذج منهم لنبين من خلال ما أبدعوه ألوان القصة السورية آنذاك . والنماذج التي وقع عليها اختيارنا هي محمد النجار وفؤاد الشايب وليان ديراني . وقد اخترناها لاعتقادنا بأنها تمثل اهم اتجاهات القصة السورية وألوانها من منتصف الثلاثينات حتى الاستقلال .

محمد النجار : هو محاولة قصصية ،مشروع قصاص بارع ،التمع فجأة ،كشهاب الليل ،ثم انطفأ . . . وانك لا تكاد تجد ، في آدباء ما بعد الحرب الاخيرة ، من يعرفه ولو . . . بشخصه . واذا كان غيره من القصاصين قد ابتلعته السياسة أو الخمر فلست تستطيع أن تعرف الذى أسكت قلم النجار السكوت النهائي . والمجموعة القصصية التي عثرنا عليها من أعمال هذا الكاتب هي :

في قصور دمشق :

قد يوحي العنوان بأن وراءه رواية واسعة في " قصور" دمشق ولكنه في الواقع ثلاثون قصة وقصة في / ٢٢٤ / من الصفحات خرجت للناس سنة ١٩٣٧ لتحكي صورا من " حارات " دمشق الضيقة وبيوتها الطينية ، ولتحكي بالضبط نماذج البشر فيها

ان صدق " العنوان " يتجلى في كلمة دمشق فقط فهي قصص دمشقية أحيانا وربما كانت دمشقية جدا أحيانا أخرى .

أما صاحب القصص فيقول في المقدمة باصرار : " .. هذه القصص المقتطعة من جسم الحياة هي قصص التقطت صور أصحابها من أناس بعضهم ما برح يختال في ساحة الوجود والبعض الاخر غدا في جوف الارض .

" وهي قصص أستطيع التأكيد بأنها بريئة من التصنع والخيال .

" وهي قصص قد يبدو بعضها صريحا وجريئا لطائفة من الناس .

" وهي قصص اذا كان لي من ذنب في اخراجها ، فذنبي أنني وضعت بين الايدي صورا أمينة صادقة الى أبعد حدود الامانة والصدق .

" وقد يكون من الخير ان أعترف بأنني آثرت اقتناص هذه المخلوقات الشاذة والنماذج الطريفة من هواء هذه المدينة واذن فليس من الحق والعدل أن يزعم أحد أن الطيور المحلقة في سماء دمشق كلها أو معظمها على هذه الشاكلة ... "

انا في الواقع نصدق النجار في (صدقه) وفي (واقعية) القصص التي يقدم . ولنر من تلك القصص :

أبو صياح وأمه :

من هو آدونيس ومن اينشتين ومن نابليون ؟ انهم ليسوا شيئا أمام (أبو صياح) ... في عيني أمه . ومع ذلك فلك أن تعرف أنه شاب في آخر العقد الثالث . . . كتلة جامدة متنافرة من اللحم والدم ... حاول أن يكون دلالا فلم يوفق . وعالج العتالة ففشل . فزاول بيع الخضر ... وتعلم من بعض الاجانب بعض الكلمات فجن جنون الام به وبذكائه . انها تبكي فرحا كلما سمعته يقول :

- بانجو يامو [1] .

وذات يوم سرق أبو صياح . وبدل أن تشعر الام بالخزى أخذت تقول :

- انه كيد النساء . فان (أبو صياح) [2] كان يوصل الخضار الى منزل (... ...) فراودته صبية عن نفسه فلما أبى اتهمته بالسرقة ...

ويسمع الناس الحكاية فيضحكون لحرقة الام وهي تحكيها . انهم يعرفون أن (أبو صياحين) لم يكن يعف عن مهاجمة أقذر امرأة في القسم الخلفي من دكانه ... ومع ذلك فهو عند أمه سيدنا يوسف .

الضرورات والمُخدِّرات : زرت أختي وهي متزوجة من أحد (زكرتية = فتوات) حي باب السلام . وشعرت بشيء يقلقها فاستدرجتها فاذا بها تشكو أن شابا من الجيران ما ينفك يتطلع الى نافذتها . والبلية العظمى أنه رأى ذات يوم شعرها .. فيا ويلها غدا أمام ربها .. [3] ويا ويلها لو علم الزوج .

وحين حاولت أن أخفف من حدة ألمها ، وأن أعذر الفتى أو أن ... قالت:

- الصحيح أنت واحد طلقت الحياء وغدوت لا فرق بينك وبين الافرنج ...

وأخيرا وجدت الحل . زرت الشاب وبينت له باللطف عقلية صهرى وأختي فذاب خجلا ، ووعد بأن يحاول عدم فتح شباكه ... ورجعت ظافرا أقول لاختي : لو أنه ولولا أنه ... لقطعت رقبته ...

وبعد أيام كنت مع أختي في جولة بالاسواق لشراء بعض الاقمشة . ودخلنا

---

(١) بانجو هي (بونجور) الفرنسية و (يامو) نداء شائع بين العامة في الشام للأم .

(٢) أبو صياحين (مثنى أبو صياح) وتلك مبالغة شامية في تكريم الشخص عند العامة .

(٣) لنلاحظ أن القصة كتبت سنة ١٩٣٦ وكان الحجاب سائدا تماما في دمشق .

المتاجر مكانا بعد مكان ،وأختي تسفر عن وجهها للباعة وتناقشهم وتضحك وتساوم .
وراقني أن أحصي الذين شاهدوا وجه المحترمة أختي وشعرها المصفف فاذا بهم
يبلغون الخمسين بين تاجر ومستخدم وزبون ... " .

وقلت لها ونحن عائدان :

- حرام أن يرى وجهك ابن الجيران ،وليس حراما أن يراه خمسون تاجرا وزبونا ؟

وفقالت بحدة هذه الفتوى :

- أنت لا تفهم ... ولا عندك قابلية للفهم ... الضرورات تبيح المحظورات.

مسابقة :

هو ابن بائع فول . مدقع الفقر ،بشع مفرط البشاعة ،ولكنه ذكي غريب الذكاء.
قرأ في بعض الصحف عن مسابقة في القصه .. فتردد . انه لم يتعلم في الكتب وفي
الحياة الا ما يدعو للتشاؤم والسواد . وهو يشك في الصحيفة وفي هيئة الحكم وفي كل
شيء . ولكنه مع ذلك قرر أن يشترك فيها . وابتاع الورق وجلس يفكر .. لم لا يكتب
قصته ؟ قصة الكوخ وقدر الفول ،والسل الذى يفتك بأخته الصغيرة ؟ وقبل أن ينتهي
من الكتابة طرق سمعه سعال أخته ورأى على شدقها قطعا متجمدة من الدم ..

كتب كل ذلك وأرسله للصحيفة . وبعد ثلاثة أيام كانت جمهرة من الصحفيين
والاطباء عند باب الكوخ يسألون عن الاسرة المنكودة .. جاؤوا ولكن متى ؟ بعد فوات
الاوان .

وفاز الفتى في المسابقة .. " ما أقبحه من فوز يتطلب جد ولا من الدماء ليفرغ
كأسا من الخمر " .

هذه ملامح ونماذج من قصص النجار ،تجرى عليها الاحدى والثلاثون قصة ،
وكلها قصير النفس قد لا يجاوز الصفحات الثلاث أو الاربع الصغيرة وليس الا قصتان أو

ثلاث تصل الى الصفحات الخمس أو الست .

وقصر القصة كثيرا ما يساعد على التركيز فيها ، ويعين على ايجاد الوحدة الفنية أو يفرضها بحكم الاطار الخارجي . لكن بالرغم من أن قصص النجار قصيرة ومن أنها مركزة في بعض الاحيان ، وقد تجد التوازن قائما بين عناصرها ، الا أنك كثيرا ما تقع على استطرادات ليست من القصة في عير ولا نفير . وقد تقرأ مقدمة من صفحتين دون سبب سوى أنها خطرت للكاتب فدفعها للمطبعة ، ولم يشأ ردها . وهذه الخواطر العابرة عند النجار ليست من نوع تلك المناظر الجانبية واللقطات الاضافية التي تغني الحدث في القصة ، وتدفع به الى لحظة الاوج ، وتكون بذلك جزءًا رئيسيا من كيان القصة . انها ببساطة أفكار عفوية ، ضلت مكانها المناسب ، وضربات من الريشة في الهواء ، قد يكون لها مكان في اطار القصة البعيد ولكنها لا تمس كتلتها الحية المتفاعلة . ونكتشف من هنا أن النجار في " تكنيكه " القصصي ، غير مكين ، أو أنه على الاقل لا يخضع ما يكتب لتصميم هندسي يحسب لكل لبنة حسابها ومكانها من الاساس والجدار . ولكنه يساير القلم في شطحاته . فيقول أحيانا القليل في اللفظ الكثير ، أو يقول الكثير الكثير في اللفظ القليل .

والقصة عند النجار " حادثة " أو " صورة " اجتماعية ، لا مكان فيها لما سوى ذلك من دراسة أو عاطفة . ليس ثمة لحظة " مأزومة " تحت المجهر ولا عاطفة تتطور وتسلط عليها الانوار والتحليل ، ولا عقدة تدرس ردود الفعل الانسانية معها . وانك لتقع في بعض قصصه أحيانا على تاريخ حياة كاملة في أسطر . ويتوارى المونولوج الداخلي فلا يكاد يظهر ، ويتوارى مد الحياة وجزرها في نفوس الابطال ، فهم صور حلوة ، على الورق ، ذات بعدين ، أما البعد الثالث الذى يعطي الحجم ، والرابع الذى يمزج فيها الزمن بالحياة ، فالكاتب لا يهتم بهما . . حسبه أن القلم استطاع أن يصور . . أما مهمة الخلق فلا تخطر له ببال .

واذا وصلنا الى الدلالة الاجتماعية لقصص النجار وجدنا أن الرجل مرتبط الينابيع بالطبقة الوسطى (البورجوازية) الصغيرة ، يختار معظم أبطاله منها : فهم

بين تاجر وموظف ،ومحام ،وفتاة متعلمة ،وغني ذي قصر . . . والعقدة التي يفضلها في هؤلاء هي " الحب الحرام " انه يسلط النور على تلك العلاقات الجنسية التي تحرص هذه الطبقة ، أشد الحرص ، على ابقائها في الظلام والستر .

فمجموعة أبطاله قافلة من رجال ونساء مربوطين ، كعبيد الرق ،الى شهواتهم الكبيتة التي ينكرون . والصراع الرئيسي عنده هو صراع الرياء الاجتماعي بين الواقع الفاضح والظاهر المحترم .

لقد كانت البرجوازية الصغيرة بين الحربين قد نمت وقويت . وقد تسلم العدد الكبير من أبنائها قيادة المجتمع في سورية . وكان التناقض يزداد يوما بعد يوم ،بين الواقع الاجتماعي التقليدي وبين الافكار التي تسيّر تلك الطبقة .

ولهذا لم يكن بد من أن تتكسر " الاقنعة " المتحجرة تدريجيا وأن يتجه المجتمع الى أخلاق أكثر صراحة وصدقا ، والى قيم أكثر انسجاما مع الجديد . وقصص النجار ضربة معول توجهه الى خوف " البورجوازية " من الجنس ،والى الرياء الحقير حوله . وما الضجة التي ثارت حولها الا أصوات تكسر الاقنعة وشهقات العراة . . . من الخجل الراعب .

واسلوب النجار في الكتابة أشبه " بالريبورتاج " الصحفي . جمل قصيرة حارة متدافعة ،تحتل الاسطر سطرا بعد سطر . وايماءات وغمز ولمز ، وتشويق ولهجة الحديث العادي بين صديقين يسر أحدهما بالخبر في أذن الاخر على أنه يسرف في اللهجة حتى يقترب من الركاكة ، في بعض الاحايين ، أو تغلبه على القلم ، الكلمات والتراكيب العامية . يقول العجلاني في المقدمة : " . . . أما لغتك فقد لا ترضي شيوخ الادب الذين أولعوا بطراز من الكتابة تعرفه . . . فاحرص ما شئت على تقديمها ولكن استبق فيها ، بربك ، هذا الشيء اليسير من اللغة العامية ، لانه يكسبها حلاوة وحرارة . . . وهل الفن غير هذا ؟ " .

ولقد تذكرك بعض القصص عند النجار ، بما تكتبه بعض الصحف عن مشاكل

المحاكم والجرائم أمام القضاء . ولقد يؤخذ الكاتب نفسه ، في مجرى الحديث ، فيحل لك القصة سلفا ، ويضعف لديك الشوق الى متابعة الحديث ... ولقد يقف بك عند النهاية ، ليلقي عليك موعظة في الاخلاق ، أو ليستنتج مما ذكر مغزى خاصا وحكمة معينة ... غير أنها هنات ، يغفرها للنجار ، أنه لم يتمرس التمرس الكافي بكتابة القصة الفنية ، وأنه كان يحاول ، على غير نهج ممهد ، أو ثقافة سابقة ، أن يعبد الطريق لخلق القصة القصيرة .

فؤاد الشايب :

ولد سنة ١٩١٠ في قرية (معلولا) من جبال القلمون .. وقد عمل للصحافة منذ عودته من فرنسا سنة ١٩٣٢ حتى سنة ١٩٤٢ ثم سلك في الوظيفة ، في القصر الجمهورى أولا ثم في مديرية الدعاية والانباء في سوريه .

دخل الشائب هيكل الادب ، من باب القصة ، وأدخل القصة ، بجهده وانتاجه الى الهيكل ... كان يؤمن أن القصة ليست فنا من فنون الادب ولكنها أخصب ما فيه . مع انها كانت ما تزال ، في عرف كهنة الادب الكبار ، صبيا ، خارج الحرم الاقدس ... وبالرغم من أن صلة القصاص " بحكواتي " المقهى لم تكن قد انقطعت في افهام الناس يومذاك ، فقد كان الشائب من الجرأة بحيث كتب : "لو استطعت أن أجمع قرائى حولي كما يجتمع سكان الحى حول قصاص (عنتر) في مقهى (النوفرة) (١) اذن لاطمأن ضميرى بأني أديب ... " .

كان يؤكد ، ويؤكد أن للقصة مقامها العالمى (٢) ، وينعى على الكتاب أنهم لا يستقون والنبع أمامهم خصب بعيد .. واذا تساءل متسائل ، في مصر " هل في محيطنا صور قصصية (٣) ، انبرى له في الشام صائحا : ألا يشعر هؤلاء المتسائلون ، بالحياة ؟ ...

---

(١) أحد مقاهى دمشق القديمة ، في شرقي الجامع الاموى .

(٢) من مقاله (القصة ومقامها العالمي) جريدة الايام في ١٢ نيسان سنة ١٩٣٥ .

(٣) من مقاله (هل في محيطنا صور قصصية) جريدة الايام في ١٥ نيسان ١٩٣٥ .

نشر فؤاد الشائب مجموعة قصصية واحدة هي :

تاريخ جرح (1) وقد طلعت على الناس سنة ١٩٤٤ في قرابة مائتي صفحة صغيرة تضم عشر قصص ، ومسرحية حوارية واحدة . من هذه القصص :

الشرق شرق : أحمد ، فتى جديد النزول بباريس وكانت لوسي من فتيات الاوليات . تصاحبا ... وبينما كانت هي تمشي به نحو السرير كان يمشي بها نحو أحلام الحب . وبينما كانت تحترق بين يديه كان يتمسك بأفكار " الشرق " والحب العذرى ... ثم هجرته فجأة الى الابد وكتبت له : اني لست ملاكا وأنت ... لست رجلا .

قبل المدفع : (صورة) حميدان الصياد في ساعة افطار ، جائع والناس يركضون الى الاكل . يفتش عن شيء دون أمل . وأخيرا يعثر أمامه شيخ من المارة والشارع فارغ ، بعد المدفع ، ويقع خبزه وجبنه على الارض فيهرب حميدان بشيء من ذلك الخبز والجبن ...

جنازة الآلة : ينقطع الرزق عن (جمعة) بمجرد وصول " السيارة " الى القرية فقد كان عمله نقل الركاب في " كميونه " الى المدينة . ويقرر بيع بغاله الثلاثة على كره من زوجته ... ولكن الثمن البخس الذى وجده جعله يعود بكميونه الى قريته خزيان أسفا ... وفي الطريق تجتازه السيارة سابقة ، شامتة نحو القرية فيستخذى ... ولشد ما تأخذه النشوة حين يراها ، قبيل الوصول الى القرية ، معطلة في بطن الوادى . انه يحمل ركابها ويربطها الى كميونه ويدخل البلد ، بالجميع ، كأحد أبطال الالياذة .

تاريخ جرح : قصة ندبة وجدها رجل في جبهته وفي أعماق لا شعوره وروى له

---

(1) كان قد أعلن مرة عن نشرها باسم وادى الجن ثم عدل عن هذه التسمية .

أبوه مأساتها القديمة : فقد تحكم في القرية أيام الحرب العالمية الاولى ضابط تركي أبى أن يأخذ البدل عن أحد فتيان الضيعة (حسان) الفار من الجندية ، سوى أخته (حسانة) . . . وأذل من أجل ذلك أهل القرية حتى كان يوم ركضت فيه الفتاة الى ساحة القرية فمزقت ملابسها أمام الملأ . فدبت النخوة في الناس وهاجموا الضابط الظلوم بالقتل . وأما حسان فقد مجد لاخته عريها الشريف بأن طعنها في صدرها . وهي تقبل يده شكرانا لتلك الطعنة . وأما صاحب الندبة فقد حمل جرحه من المعركة مع الدرك يومذاك وهو طفل صغير .

جموح القطيع : قصة الكفران بالشعب (القطيع) . كان حسني بك معبود الجماهير ثلاثين سنة يغذيها بالكلام الاجوف ثم كان ذات يوم جريئا في الصراحة مع نفسه فرفض الحضور الى الحزب والى جموع الشعب التي تنتظر خطابه فهاجت الجموع ورمته بالخيانة وهاجمت بيته فهرب . . . بينما كان الشعب يشنق خادمه في حد يقتله وهو يحسبه " حسني الخائن " .

ولقد ذكر الشائب في مقدمة قصصه أنه يكره القصة القصيرة :" . . . لا أود أن أزج نفسي في انشاء أدب (القصة الصغيرة) . . . مذ شنا عهد النشر بالنوع القصير النفس . . . " انها " من العادات المشؤومة باغرائها وسهولة مأخذها وسطحية تفكيرها على الغالب ثم باقبال القراء عليها . . . " . ولكنه مع ذلك لم يقدم غير قصص قصيرة . كان همه دوما أن يصل الى " الرواية " ولكنه لم ينتج غير القصص القصير . . . ولقد يطيل فيه . . . شوقا الى ما يريد من الرواية فالقصة تصل لديه الى ما بين (١٤ و ٢٠) صفحة .

وليست هذه القصص بنت وحي واحد أو فترة زمنية متقاربة أو نفس متواصل . . . كل ما يجمع بينها أنها من انتاج الشائب وأنها بين دفتي كتاب واحد وهو يعترف بذلك في أول سطر منها يقول : " هذه صور ما كنت أرجو لها الظهور مجتمعة في كتاب . فهي وليدة ظروف زمنية وأحوال نفسية لا تجمعها جامعة ولا تربطها قرابة . . . ان أكثرها جرى في روعي ، وحياتي ، وتحت قلمي بين أعوام ١٩٣٠ و ١٩٤٠ وليس الا

(العانس) و (ربيع يتضور) و (المعركة) من نتاج الاعوام الثلاث الاخيرة (٩٤٠ - ٩٤٣) ... ومن هذه القصص كلها ، قديما وحديثا ، ما كتب مرتين ، في حقبتين متباعدتين ، كأن تمر الحادثة أو الفكرة في باريس مثلا سنة ١٩٣٣ فتضرب حامية على الفور ثم تضرب مرة ثانية سنة ١٩٣٧ ... وهكذا ... " " واني لم أجترح أية محاولة في " اصطناع فن " فيها . انما هي من عمل تلك الساعات التي يشعر فيها المرء بالحاجة القصوى الى ارضاء نفسه فحسب ... وما أشق سخرة ارضاء النفس... "

وقصص الشائب ، معظمها صور ولوحات ... انه في ذلك منسجم مع مفهومه الخاص عن القصة . (فقبل المدفع) صورة تلك الدقائق التي تسبق ساعة الافطار في عيني جائع . ان رجل حميدان الصياد قد تقيحت فامتنع عنه الصيد ... وامتنع بالتالي الطعام . ويسير في الطريق حائرا بينما الحافلات والناس وكل شيء يركض... حتى الصور أمام حميدان تركض . جرة الفول ، روائح الطبخ ، والاشباع ، وبائع الحلوى ، وقافلة القرويين ، وذكريات وليمة سابقة ... ثم وجد حميدان افطاره حين تدحرج عجوز على الارض وتدحرج معه خبزه ... وجبنه ... ولكن ما نوع هذه الصور ؟ انها ليست صورا اجتماعية مما يحكي بعض الاحداث المحلية وبعض التقاليد . وليست صورا نفسية مما يعكس الكهوف والاغوار اللاشعورية ويلقيها في النور ، وليست صورا من الخيال الجامح على بساط الريح . انها لقطات حية ، ولحظات متحركة من الحياة . قطاع مستعرض للحظة من لحظات الواقع الهارب ... وان الشائب يرى أكثر من هذا أن القصة (الصورة) في حل من أن تكون ذات " موضوع أى ذات فكرة وعقدة وغاية " . ولكنه في الواقع لم يتحلل الا من العقدة فقط ، وفي بعض القصص .

وبعد فان اسم فؤاد الشائب ، ما يزال الى اليوم يذكر في مقدمة الادباء وأصحاب القصة ، رغم صمته . ورغم أنه لم ينتج من القصص حين أنتج ، الا العدد القليل . ولو قسمنا قصصه على سنوات انتاجه لما أصاب كل سنة قصة واحدة .

والواقع أن الشائب لم يكن " قصاصا كبيرا " بكثرة ما كتب ، أو كتب عنه ، ولكن بنوع النماذج التي قدمها في عهده فهو :

١ ـ كان أبرز من وضع القصة في سورية على الصراط الفني الصحيح . ومن أعطاها شكلها الذى يجب أن تأخذه ،كنوع أدبي راق كان قد تمثل بعمق روح التجربة القصصية . فاستطاع ،بتمكنه من عناصر الخلق الفني ، أن يفرغ تلك التجربة في القالب الفني : فجاءت القصة لديه متحررة من كل ماضيها القديم في سورية ... نوعا أدبيا جديدا . ان ظهور الشائب قد حدد مرحلة تاريخية هامة في التاريخ الادبي لانه حدد ظهور القصة (الفنية) . لقد "صنع فنا" . وكانت قصصه خطوة كبرى في تطور المفهوم القصصي في سورية .

٢ ـ كانت قصصه تعكس ذلك القلق الفني الذى انتشى منه المثقفون بين سنة ١٩٣٠ ـ سنة ١٩٤٠ . لم يقدم الشائب فلسفة معينة في قصصه ولا شربت سطوره من ذلك الحنين الانساني الذى يصبو ويوجه . ما من دعوة أو نداء يجر الى المجهول أو الى غاية ... ولكنه عبر فيها عن تلك النظرة الفنية القلقة التي كانت الطبقة الجديدة من المثقفين ، بثقافة الغرب ، تهرب اليها من الواقع النضالي اذ ذاك . لم تكن الاهداف قد اتضحت لديه بعد ،ولا لدى غيره ،ولذلك أحب الناس هذا الانتاج الذى يمتع ولا يرهق . وان قائمة الاسماء التي ذكر أنه تأثر بها قد تكشف ذلك . انها تبين قراءاته ولكنها لا تدل على أساتذته . وفيها يتجاور غوركي مع فرانس ود وستويفسكي مع موررياك ان تباينها يدل على أن ما كان يروقه فيها انما هو : الجانب الفني فقط . وهو بالضبط ما كان يروق الناس فيه .

والرجل يقول عن قصصه : " ... كم هي اليوم ،في نظرى ، أصغر وأضيق من أن تتضمن شيئا " . وما ضمه جو أدبي الا وانفجرت نفسه ، وكانت كلمته نوعا من الرثاء لذاته .

ومعنى ذلك أنه كان في موقده الهامد بعض النار وهو يقول : " انني كلوحة تفتش عن اطارلها ... أو لست كذلك ؟ بلى . ولكنني خرجت من تلك الاطر التي صنعتها ذات يوم لاحيط بها صورتي ورحت أفتش عن أكبر وأجمل . ويخيل الي أني سأظل دائبا أفتش ،حتى أظفر بالاطار الاخير أو يظفر بي اطارى الاخير .

ليان ديراني : (١)

أحد أبناء " الطليعة " من الادباء المجددين . عمل في الحقل الادبي منذ سنة ١٩٣٢ ... وتجده دوما في الجانب اليساري من الافكار ، ان حسه الانساني ومآسي طفولته التي شهدت فواجع الحرب الاولى وعضة الفقر والعمل المبكر هي التي وقفت به دوما ، في جانب المتطلعين الى مجتمع أفضل وأكثر عدلا .

يقول اني تلمذت على " المعرى والجاحظ وقرأت بديع الزمان الهمذاني وأولعت بالشعراء العرب الاقدمين ... وأولعت بالمنفلوطي وجبران في شبابي . وكنت أتأثر بالكثير من الغربيين : هوغو ، سرفانتس ، بيرل باك ، دانتي ، ملتون ، هوميــر ، فيرجيل ، جيد ، موباسان ، طاغور ، دوستويفسكي ، تولستوى ، غوغول ، تشيكوف ، غوركي ... " أما الان فيعجبني " طه حسين في الايام ، وأكثر الكتاب الروس المحدثين وقد ترجمت لهم كثيرا . ولا أعجب بالكاتب في سائر كتبه بل ببعض آثاره ... ما عدا هؤلاء : تولستوى ، غوركي ، بلزاك ، فاديف " .

ويقول : " بدأت سنة ١٩٣٢ بالترجمة والوضع (في القصة) على الطريقــة الرومانتيكية . ولا أذكر عدد قصصي بالضبط ولربما تجاوزت الخمسين وهي مبعثرة في المجلات والصحف ... (وقد نشرت) في مجلة الانسانية (لوجيه بيضون) قديما

---

(١) ولد سنة ١٩٠٩ بدمشق من اسرة متوسطة فيها سبعة أولاد هو الثاني فيهم عاش في ضيق وعسر لان موارد أبيه من صنع الاحذية كانت أقل من أن تكفي الاسرة . كان يدرس في المدارس الارثوذكسية ويعمل ، خلال العطل الصيفية في مختلف المهن . وهكذا كان فترة بعد فترة : حلاقا وخياطا ونجارا وعاملا في معمل للمشروبات الكحولية ثم درس لشهادة البكالوريا ونالها فعمل معلما في المدارس الابتدائية لمعونة أسرته ثم دخل مدرسة الاداب العليا ونال الشهادة في فرعيها العربي والفرنسي وأصبح مدرسا في التعليم الثانوى .

وفي مجلة الطليعة قبل توقفها سنة ١٩٣٩ وفي (الطريق) و (العروبة) وفي غيرها مما لا أذكره ... " .

والقصة عند الاستاذ د يراني " يجب أن تمثل نماذ ج حية من المجتمع يتحركون وينطقون بلغتهم ويتجهون نحو اصلاح المجتمع للسير به في طريق الحرية وانقاذ الانسان من العبودية . انها قصة من يبنون المجتمع ومن يتلاشون من الحياة بحكم تطور الظروف المحيطة بمجتمعهم ..." وتتكون لديه فكرة القصة " من حادثة أتأثر بها أو حديث أسمعه أى من الحياة نفسها " .

ويظهر ،ضمن هذا المفهوم ،أن الادب عند الديراني رسالة أو أنه التزام برسالة "... نعم . أرمى الى تحرير البلاد العربية واطلاق الانسان من عقال الاستعباد الفكرى والمالي . اني أؤمن بالاشتراكية العلمية والواقعية الاشتراكية ،وبالفن لخدمة الانسان والمجتمع والحياة ..."

وقد كتب الديراني العديد من المقالات التوجيهية والسياسية والنقد الادبي كما ترجم كتبا كثيرة ،على أنه لم ينشر سوى المترجمات . ولم ينشر له حتى الآن من مجموعة قصصية واحدة رغم كثرة قصصه . وقد أعد مشروع " رواية تجرى حوادثها أيام العدوان الفرنسي على سورية سنة ١٩٤٥ تبين نضال الشعب السورى ضد الاستعمار".

على أن أحسن قصصه - في نظره - هي :

الضيف الكبير : وهذا الضيف زائر رسمي ممن غصبونا لواء الاسكندرونة ،يشهد الطالب (بشير) موكبه في السيارات السوداء وهمهمة العداء من كل الناس حوله . وفي المساء ،يؤرقه التفكير بعمل شيء ،يعبر عن ذلك العداء . فيتفق مع ثلاثة من أصحابه ويتوزعون الادوار للاضراب في المدرسة ... ويكون الاضراب . وخلال الخطاب الحماسي تهاجم الشرطة المدرسة وتلعلع الحجارة ويسقط الكثيرون في الجراح وفي .. سيارة الشرطة .

السارقة : في الساعة الثامنة انتظرك ... " هذه هي الكلمة التي أخذت ترن

في كيان الام القروية وهي تنظر الى ابنها المريض الذى مات أبوه منذ زمن طويل والى غرفتها البارد ة وأولاد ها الاخرين على الحصير الممزق ... ان المريض بحاجة الى المال وصاحبة الغرفة بحاجة الى المال والاولاد بحاجة الى المال وأين المال ؟

في الساعة الثامنة أنتظرك ؟ كلمة قالها (الافندى) ... وخرجت الام من البيت وغمرتها أضواء المدينة . ثم قررت الذهاب للافندى الذى استقبلها بالترحاب قائلا : "كل شيء جاهز ... وينقصنا فقط بعض الفاكهة ، وسأذهب لشرائها من السوق " وخرج وفيما كان وقع خطواته يبتعد كانت الام تجمع كل المأكل في شالها وتهرب ... وكأن أصواتا تلاحقها : يا سارقة .

شرود : هي لحظة قنوط عبست في خاطر الكاتب ثم تبددت ... غادر الاستاذ بيته مسرعا كأن هناك من يحاول اللحاق به . كان يردد في خاطره : "هذه البشرية السافلة لا تستحق الا الاحتقار .." منذ سنين وهو يكتب ولكن ليس من يستجيب لكتابته . كانت زوجته تردد له ذلك دوما فلا يتأثر . ولكنه يجد ذلك الآن صحيحا . انهم في الحانات والمقاهي وفي كل مكان لا يشعرون بمآسيهم .. ومر بالاستاذ فقير فانتهره ... وتمتم هذا الانسان ابن الشر ... ووصل الاستاذ الى الحانة أخيرا فما أفرغ أول كأس ، وسمع بعض الغناء ، حتى شعر بالانتعاش . وفي الكأس الثانية خامره من الندم ما ود معه لو يبكي . وهم ليعود الى البيت فاستيقظ فيه من الحنان في الطريق ، ما ود معه لو يوزع السعادة على العالمين . ودخل البيت وجعل يقبل زوجته مستغفرا نادما فحدقت فيه وصاحت : سكران .

السهم الاخضر : حين زعقت صفارة الانذار وتراكض الناس وعم الظلام ، نزلت سعاد الى الزقاق فرحة . كانت تنتظر هذه اللحظة لتقوم ببطولة . كانت ترى في أوقات الغارات أسهما خضراء تنطلق . وعرفت أنها أسهم يطلقها الجواسيس . وقد رأت واحدا منها ينطلق قريبا من بيتها ذات مرة فلا بد أن ثمة جاسوسا ...ان جميع من حولها يقولون عنها انها صغيرة مع أنها تبلغ الثالثة عشرة من العمر . ولذلك فانها ستكشف عن الجاسوس لوحدها . وتثبت أنها كبيرة . وتسللت في الشارع المظلم

وهي ترقب السماء . لم تأبه لاستخفاف الناس بها أو لرهبة الظلام . . . كانت تقصد بيتا تعرفه في المنعطف القريب تسكنه (أسرة ريشارد) . . . ولا بد أن السهم الاخضر ينطلق من هناك .

ووصلت البيت . وخفق قلبها وهي تصعد الدرجات الاولى للسلم ، وفجأة دوى في أذنها صوت بغيض قاس : انه صفارة الانذار تعلن انتهاء الغارة .

حنقت سعاد ولكنها تمتمت من خلال دموعها : " الايام بيننا " .

اننا نستطيع بسهولة أن نستنتج أن (الديراني) يتبع المدرسة الواقعية ، ويحاول دوما أن يعطي الحدث القصصي قوامه الارضي الانساني . وتستمد هذه الواقعية عناصرها من ناحيتين :

الاولى : أنه يصدر في ما يكتب عن تجاربه الشخصية ، وعن الصور والاحداث التي يراها . ان الخيال لا يلعب عنده الا الدور المحدود . وهو يدين بجمال قصصه الى "عينه " اللاقطة لا الى وثبة خياله . ان (شرود) قصة لصيقة بجسمه ، وأعصابه ودمه وهذا القلق بين حب الانسانية وكرهها يملؤه حتى النخاع الشوكي . ولذلك استطاع أن يمد في تلك اللحظة من " القرف " (أو الشرود) حتى كاد يجعل منها ، بتباين المستويات فيها ، وتقلب المناظر والعواطف لحظة مأساة وتوتر عنيف .

وصورة الاضراب في (الضيف الكبير) هي الصورة التي أضحت جزءا من كل طالب في المدارس عندنا . والتي يراها كل مدرس (كالاستاذ ليان ديراني) كل يوم . . . وشخصيات قصصه انما هي " من حواضر بيته " من الطلاب والاساتذة ومن الخادمات القرويات .

الثانيــة : أن الاستاذ الديراني يؤمن بالادب " الهادف " ، يؤمن بأن القصة لا تكتب ، ولا تقرأ لذاتها ، ولكن " لاصلاح " المجتمع . ولذلك لا بد من أن تكون متصلة به . تشرب من نسغه ودمه . وهذه الالوان المحلية التي تظهر في قصصه انما

هي الجسر الذى يضعه بين الواقع الذى يكره ،والمستقبل الاشتراكي الحر الـــذى يرجـــو .

على أن الديراني متفائل ، ويعتقد في قرارته أن النضال لا بد أن يثمــر وأن الانسانية لا بد أن تنتصر : ان (سعاد) التي كانت تفتش عن السهم الاخضـــر تختم القصة بقولها في عناد : الايام بيننا ، والام في (السارقة) تكاد تصل الـــى الخطيئة ،ولكنها لا تخطئ" وتنجح في حمل الطعام لأولادها . وبشير (في الضيف الكبير) يأخذه الشرطة الى السجن وهو يصيح : عاشت سورية جمهورية حرة مستقلــة " والاستاذ في (شرود) يعود الى بيته ،ويكاد ، من سعادة العطف ،يتمنى لــو قبل جراح الانسانية كلها ..." .

الفصل الثامن عشر

الحركة الادبية في مصر
من منتصف الثلاثينات حتى منتصف القرن

لقد بدأت مرحلة جديدة باهتة في أوائل الثلاثينات امتدت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . فالازمة الاقتصادية وأزمة " الليبرالية " الاوروبية خلقتا عند المثقفين العرب في الثلاثينات جوا من خيبة الامل والشك في الغرب وفي نواياه تجاه الوطن العربي . وقد عزز تشاؤم هؤلاء المثقفين ما اكتشفوه من انفصام بين الحلم والواقع وما أدركوه من أن الاستقلال الصورى والدستور لا يحققان الديمقراطية والتقدم والقوة للوطن .

ان من يتتبع معالم التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي بدأت في مصر منذ العشرينات يصاب بالدهشة من وفرتها . فرأس المال الذى بدأ حرا مستقلا وطنيا في بنك مصر سنة ١٩٢٠ لم يعد وطنيا ومستقلا . لقد أخذت مكانه شركات لا تحمل اسما جديدا وانما دلالة جديدة ، وهي اندماج رأس المال الوطنى القديم في رؤوس الاموال الاجنبية ، بريطانية كانت أو أمريكية . كما أخذ رأس المال الاجنبي في هذه المرحلة مظهرا جديدا أيضا . ففي الماضي ، حين كانت البرجوازية ترفع في تهافت ، علم الثورة ضد المستعمر ، كانت الشركات البريطانية في مصر ، بريطانية لحما ودما . ثم هدأت الاحوال ، وكبرت البرجوازية المصرية في ظل الاستعمار و " ثابت الى رشدها " فقبلت ان تندمج هي ورؤوس الاموال الاجنبية في شركات واحدة تحمل اسما مصريا ، وتدعي انها صناعة وطنية وان كانت في الحقيقة غير ذلك .

وهكذا تم في الثلاثينات تشكل طبقة اجتماعية كاملة تملك ثروة البلاد وتحتكر كل صناعاتها وتجارتها الاساسية في تحالف اقتصادى مع الاستعمار وتكبت رأس المال الوطني الذى لم يلوث بالاموال الاجنبية ، طبقة لم يعد يهمها كثيرا تنمية الانتاج المصرى لانها تحتكر السوق وتضمن حماية المستعمر لمصالحها ،وتنتج في داخل البلاد ما لا يستطيع المستعمر أن يصدره لمصر ،أو ما يكمل الانتاج في البلاد الاستعمارية ذاتها .

وجاءت اعوام الحرب العالمية الثانية فزادت في التفاوت بين هذه الطبقة الثرية والطبقات الشعبية التي سحقها الفقر سحقا . وأدت الحرب الى اهتراء البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ،فبدت الاحزاب السياسية منهكة عاجزة لا تفكر الا بتمديد فترة زعامتها واخفاء اخفاقها . وقد استخدمت في سبيل ذلك كل الوسائل ، من تصريحات الخطباء ومواعظهم الى القمع المسلح الشرس للجماهير الشعبية والفئات المثقفة ذات الاتجاه الديمقراطي .

في هذه الظروف ران الغم على نفوس الكثيرين وسيطر الشك على القلوب وألقى كثير من مشاهير المثقفين البرجوازيين أعلامهم على الارض . ولم يكن هذا ، بالطبع ، موقف كل المثقفين المصريين ، فقد بقي قليلون حائرون يغمرهم الشك في الاستقلال والحرية بعد معاهدة سنة ١٩٣٦ ويشفقون على المثل القديمة التي أوشكت أن تضيع ، يلحظون المأساة التي تحيط بهم وبالطبقة الوسطى عموما ولكنهم لا يرون قوة سياسية تستطيع أن تقود الكفاح وتكمل المعركة ولم تظهر في طليعة الميدان السياسي القوة التي ستأخذ على عاتقها مهمة اكمال الكفاح الوطني التحررى .

وانعكست هذه الازمة في الادب الذى فقد القدرة على التعبير عن الحياة الواقعية فاتجه نحو العزلة وراح يبحث في الاحلام والاساطير عن المثل الاعلى وعن عالم الجمال والعدالة . وقاد المزاج السوداوى والسخط على الواقع الادباء في طريق محفوفة بالمخاطر هي طريق الانعزال المؤدية في النهاية الى بروز تيار " الفن للفن " في الادب العربي .

لقد قلنا في مكان آخر من هذا الكتاب أن الدلالات الفكرية للاعمال الادبية ترتبط بلحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم أن يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمدا من الاعمال الادبية نفسها ، وانما تأتي المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه .

ان الاحداث التاريخية تشير بوضوح الى انتهاء فترة الهجوم وانتزاع المكاسب التى بدأتها قوى التقدم في المجتمع المصرى بقيادة البرجوازية الوطنية في عام ١٩١٩ ، اذ بدأت منذ النصف الثاني من الثلاثينات مرحلة القتال التراجعى والدفاع عن الذات والتنكر للقيم التي اعتقد المثقفون البرجوازيون في العشرينات انها محققة للامال لكنهم اصيبوا في الثلاثينات بخيبة الامل فيها .

فاذا كان طه حسين في " الايام " (١٩٢٩) ينظر الى الحياة المصرية متأثرا بالثقافة الغربية ، فانه في " أديب " (١٩٣٥) يقف من حضارة الغرب موقفا معاديا تقريبا . انه يصور ، من خلال بطله الاديب ، موقف المثقف المصرى الذى يلقى بنفسه في لج الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة ، بل يهلك في المغامرة .

ومثل هذا الموقف العدائي من الغرب يتجسد لنا في رواية توفيق الحكيم "عصفور من الشرق " (١٩٣٨) . ان حب المرأة الغربية ، كما يصوره الحكيم ، تفاحة شهية المنظر والمذاق ، ولكن الدود يرعى في باطنها وحياة الانسان الغربي مادية خالية من الروح أما الانسان الشرقي ، العصفور القادم من الشرق ، ففياض العاطفة متعلق بالمثل الاعلى ، انه صورة للحضارة الروحية التي يزخر بها الشرق . وقد عبر الحكيم عن هذا التناقض بين الحضارة المادية والحضارة الروحية فى مسرحيته " أهل الكهف " أيضا ، ولكن بعد أن اعطاه بعدا غيبيا .

أما محمود تيمور الذى جسد في أعماله القصصية القصيرة في العشرينات كل الافكار الثورية والمفاهيم الجديدة التي نبتت في مصر بعد الثورة ، وصور ، في قصصه المصرية القصيرة حيوات مختلفة من البيئات الشعبية والوطنية والريفية ، فقد اختار في

هذه المرحلة الجديدة أن يتجه ، تحت شعار "الفن الرفيع" ، اتجاها نفسيا في قصصه التي باتت في معظمها تدور حول الغرائز ومدى تحكمها في تصرفات الافراد وسلوكهم وانفعالاتهم كغريزة حب البقاء ، والغريزة الجنسية ، وغريزة حب الاستطلاع والسيطرة ، والخضوع ، والتملك ، والمقاتلة ، الى غير ذلك من الاستعدادات "الفطرية" عند الانسان . بينما ضعف اهتمامه بتصوير نماذج بشرية لابناء طبقته أو ابناء الطبقات الشعبية الاخرى .

لا بد لنا هنا ، ونحن نتحدث عن مرحلة أدبية جديدة نزعم انها بدأت في النصف الثاني من الثلاثينات واستمرت حتى منتصف القرن الحالي ، من أن نقول كلمة عن نظرية المراحل في دراستنا . ان من أسخف الامور أن يظن المرء أن مراحل التطور الاجتماعي والفكرى هي مراحل منفصلة وغير متشابكة . اننا ما قسمنا التاريخ الادبي الى مراحل الا بهدف توضيح الامور وتبسيطها وتسهيل فهمها . فهذه المراحل التي نتحدث عنها متداخلة ومتشابكة تنبت المرحلة الجديدة منها في احضان المرحلة القديمة وتفضى القديمة منها الى الجديدة . وليس من منطق الاشياء أن تجرى الامور على غير هذا النحو .

بعد هذا التوضيح يمكننا ان نقول ان الوطن العربى كان ، وهو يتقدم نحو اواسط الاربعينات يستقبل مرحلة جديدة من الوعي الحضارى والفكرى بدأت تبرز من خلال ادراك البرجوازية الصغيرة لذاتها وللنهاية الفاجعة التي تصادفها كل يوم حين تخرج لتبحث عن حل فردى لتناقضاتها بعيدا عن الحل الاجتماعي العام . ان هذا الوعي الذاتي في اوساط البرجوازية الصغيرة كان تعبيرا عن مرحلة جديدة مظهرها الاساسى الهدوء النسبى والقلق والشك . وفي هذه الظروف بحث المثقفون في مصر عن نوع من المصالحة بين العلم والايمان ، آملين أن تحقق لهم هذه المصالحة بعض الطمأنينة والامان الذى فقدوه . ونحن نجد ذلك النوع من المصالحة في رواية يحيى حقى " قنديل أم هاشم " (١٩٤٤) . فالبطل " اسماعيل " في " قنديل أم هاشم " يذهب الى انجلترا وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم الحب أيضا ، ويتخلى عن الاعتقاد بالدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل

ي امتعته قبقابا لانه سمع من الشيخ رجب - ابيه - " ان الوضوء فى اوروبا متعذر لاعتياد الناس لبس الاحذية في البيوت " . ويعود اسماعيل بعد سبع سنوات ليجد التأخر والجهل والفقر ، وبنت عمه اليتيمة - فاطمة النبوية التى قرأ فاتحتها مع أبيه قبل ان يسافر - تُعالَج عيناها المريضتان بزيت قنديل أم هاشم ، فيثور ويحطم قنديل المسجد ، ويسقط وقد أصابه ما يشبه الصرع ، وبعد ان يشفى يأخذ في علاج بنت عمه معتمدا على العقاقير الطبية ، ولكنها تفقد البصيص الذى بقى لها من النور ، ويصبح عشاها عمى كاملا . ولا يطيق اسماعيل البقاء فى بيت الاسرة فيهجره ويقيم فى " بنسيون" ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، ويجيء رمضان ، وليلة القدر ، ويدخل " مقام السيدة " وهو مأخوذ بما يشبه التجلى الصوفى ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوية لانها لم تكن مؤمنة بعلمه بل بزيت القنديل. ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة " يسنده الايمان " . ونحن لا نعرف من الرواية بماذا عالجها " اسماعيل " ولكنها تشفى على كل حال . ويظل القارىء حائرا : أتراه عالجها بزيت القنديل أم بالادوية والعقاقير ؟ .

هكذا يزاوج يحيى حقى بين العقل والروح ، بين العلم والايمان ، بين الحضارة الغربية والشرق الروحانى .

ولكننا نجد فى بدايات هذه المرحلة أيضا كاتبا آخر وعى واقع عصره على نحو اكثر عمقا هو نجيب محفوظ الذى جاءت رواياته فى الاربعينات تعبيرا عن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية فى وضعها الجديد .

ان من المهم أن نؤكد ، لكي لا يساء فهمنا ، ان نجيب محفوظ هو ، كيحيى حقى، كاتب من كتاب البرجوازية الصغيرة ، يعبر عنها لا عن القوى الاجتماعية الجديدة المكافحة لكي تؤكد وجودها . ولكنه في تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها كان صادقا ورائعا في معظم الاحيان . ان قصصه التي تصور البرجوازية المصرية الصغيرة في وضعها الجديد تملاء قلب القارىء بالغم وتجعل الضيق يسيطر على مشاعره واليأس يجرى في دمه . وسبب ذلك هو ان نجيب محفوظ لا يربط بين كفاح البرجوازية

الصغيرة من اجل خلاصها الاجتماعي وبين الكفاح الوطني للشعب . ولذا بدا لـه سعي هذه البرجوازية الى الخلاص سعيا عقيما لا جدوى منه .

لن نطيل الحديث هنا ،فقد كان الغرض من هذا الفصل رسم صورة عامة للحركة الادبية في مصر من منتصف الثلاثينات حتى منتصف القرن العشرين . وسندرس هـذه الصورة بتفصيل أكبر في الفصول القادمة .

الفصل التاسع عشر

الرواية في مصر في النصف الثاني من الثلاثينات

" توفيق الحكيم " (١)

عودة الـــروح :

لقد فصل توفيق الحكيم بين قضية الفن وقضية الحياة بشكل كبير عندما أعلن رفضـــه لواقعه الحي سواء في وطنه أو في أوربا ، ورأى أن اعتزاله في المكتبات ومتاحف الفن والمسارح سيجعله فنانا عظيما ، فظل يعيش في تصور نظرى عن الواقع مانعا نفسه حتى من الحب .

لذلك أجدبت عواطفه وغدا مفكرا يعيش داخل إطار أفكاره .

ان الثقافة النظرية ، على الرغم من أهميتها ، لا تغني الفنان عن الواقع بل ينحصـر دورها في مساعدته على تعميق احساسه به . أما عند الحكيم فقد تحولت الى حاجز يحـــول بينه وبين الواقع ويؤدى الى هدم كل عمل مسرحي أو فني يحاول انشاءه ، ذلك ما يعترف بـه الحكيم نفسه في رسالة الى صديق له فيقول :

" صدقت يا أندريه في قولك اني أصلح أن أكون رياضيا ، وأن أفكارى وتصرفاتي تكـــاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية ، هذا صحيح ولا أدرى كيف اهتديت الى ذلك ، أنا مع الأسف كذلك ، وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحي أو فني أحاول انشاءه ، ان اسقاطي الحياة والعواطف كما هي وكما يراها ويحسها دهماء الناس وركوني الى الطريقة الرياضية فـي تصريف أفكارى وتأملاتي لمصيبة كبرى " (٢) قد تبدو هذه المقدمة مناقضة لما نلمسه في رواية

(١) اعتمدت في هذه الدراسة على كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر " تطور الرواية العربية"

(٢) زهـرة العمـر ، ص ٣٦٠

"عودة الروح " من احساس بالواقع • ولكن اذا دقق الباحث النظر في ابداع الحكيم الروائي تكشفت له مميزة معينة مختفية خلف ستار من الواقعية • اننا عندما نستعرض رواياته الثلاث (عودة الروح) و (عصفور من الشرق) و(يوميات نائب في الأرياف) نجد أنها سلسلة متصلة من مراحل حياته • فالأولى يتحدث فيها عن حياته الدراسية في القاهرة قبل سفره الى باريس• والثانية يتحدث فيها عن حياته في أوربا • والثالثة يتحدث فيها عن حياته بعد عودته واشتغاله وكيلا للنيابة •

وتكاد تطابق شخصيته الحقيقية بطلي روايتيه (عودة الروح) و (عصفور من الشرق) مما يدلنا على أنه عاجز في انتاجه الروائي عن تجاوز اطار تجربته الذاتية والاحساس بتجارب الآخرين •

وحديثنا عن طبيعة ابداع توفيق الحكيم هذه لايعنى انه ،وهو الفنان الذى وهب حياته للأدب،اقتصر على تقديم صور حياته وتحليلها أو ربطها باحساس عام بل أراد استغلال تجربته الذاتية في تقديم بناء فني متماسك • وهذا مايبدو واضحا في روايته (عودة الروح) التي سنسعى من خلالها الى الكشف عن مدى نجاحه في محاولته هذه •

يفسر المؤلف من خلال روايته حياة الشعب المصرى بكامله لذلك يختار أبطاله من الريف لأن الريف يمثل برأيه أصالة الشعب المصرى •ولكن الحكيم لايعبر عن روح الشعب من خلال الواقع المتخلف في الريف بل يستعين بأسطورة استمدها من أساطير التاريخ المصرى القديم هي اسطورة (ايزيس و اوزوريس) يصور من خلالها روح الشعب المصرى، فيزعم أن مصر التي يبدو عليها التخلف والانقسام تخفي قوة هائلة تنتظر المعبود الذى يوحدها ويوجهها الى الهدف الحقيقي المتمثل بثورة ١٩١٩ •

ولا يستطيع توفيق الحكيم أن يقنعنا بتصوره هذا من دون أن يتدخل تدخلا مباشرا بيننا وبين الأحداث التي يقدمها في روايته . ان المؤلف يعجز عن ابراز فكرته بصورة غير مباشرة من خلال الأحداث التي يقدمها ، فيفرضها علينا فرضا ويعمد في ذلك الى أكثر من أسلوب فيشير في أول كل جزء من روايته الى عدة مقطوعات من كتاب الموتى توحي بالمعنى الذى يريده ، فيقول في بداية الجزء الأول "عندما يصير الزمن الى خلود . سوف نراك من جديد . لأنك صائر الى هناك حيث الكل في واحد" . وفي تقديمه للجزء الثاني يقول : " انهض يا أوزوريس ، أنا ولدك حوريس . جئت أعيد اليك الحياة لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي " .

ويوحد توفيق الحكيم بين سلوك الابطال توحيدا غريبا تعبيرا عن فكرته في الوحدة الحقيقية التي تربط بينهم جميعا ، وان اختلفت شخصياتهم . فهم حين يمرضون يمرضون معا وفي نفس الوقت ، وبنفس المرض ، وينامون جميعا في حجرة واحدة مع خادمهم مبروك ، وحين يأكلون يأكلون معا ، وطعامهم لايكاد يختلف في أصنافه ويضعون ملابسهم في دولاب واحد وحين يحبون يحبون نفس الفتاة ، وحين يخفقون في الحب يخفقون جميعا ويشتركون في الثورة معا وينقلون الى مستشفى السجن معا ، حيث يلتقي بهم الطبيب الذى زارهم أول الرواية ليشاهدهم على نفس الصورة ، وتنتهي الرواية بنفس الدهشة التي انتابت الطبيب عندما شاهدهم في أول الرواية . ومن غريب المصادفات أن الطبيب الذى استوقفه حامد بك في الردهة والذى يعرفه منذ كان طبيبا بالأرياف في نواحي دمنهور البحيرة كان هو نفس الطبيب الذى عاد " الشعب " في منزلهم بشارع سلامة آيام أن أصابتهم كلهم جملة الحمى الاسبانيولي . يومئذ دهش الطبيب لمنظرهم وهم مجتمعون كلهم جميعا في حجرة واحدة صفت فيها الاسرة الواحد تلو الآخر ، كأنهم في عنبر ثكنة أو مستشفى ، حتى أن هذا الطبيب لم يتمالك وقتئذ

أن صاح بهم ـ لا ... دا مش بيت ... دا مستشفى ... وهو الذى ابتسم مستغربا انضمام مبروك الخادم اليهم على طرابيزة الأكل المنقلبة سريرا . وتساءل يومها د هشا عما حدا بهم الى هذا الحشر فى حجرة واحدة قائلا في نفسه : " أتراهم فلاحين من أهل الأرياف اعتادوا المبيت هم ومواشيهم في قاعة واحدة . كان حامد بك والد محسن قد استفسر منه عن سبب وجوده في هذا المكان ، فعلم أنه الآن طبيب بالمستشفى . فانتهز الفرصة وأوصاه خيرا بابنه واخوته . ودخل الطبيب العنبر فوقع نظره على " الشعب " راقدين الواحد تلو الآخر .. وتبين السحن والوجوه فاذا هو يذكرهم بذكر عنبر منزلهم : فوقف د هشا لحظة .. ثم صاح بهم مبتسما : هو أنتم ؟ .. وبرده هنا كمان جنب بعضكم الواحد جنب أخوه" (١) .

ويحاول الحكيم أيضا فرض فكرته على تصورات شخصياته وانطاقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم . ومن أغرب الأمثلة التي يقدمها المؤلف على ذلك منظر غريب توهم المؤلف وقوعه في الريف فقال يصفه من خلال كلامه على "محسن " : " فدخل متردد ا وجعل ينظر الى المكان فرأى رحبة صغيرة مغطى نصفها بسقف من حطب القطن والذرة الجاف ، ثم قاعة صغيرة ، وكان باب القاعة مفتوحا كذلك ... فألقى محسن عينيه على ما بها فألفى منظرا لن ينساه ، رأى أن تلك القاعة انما هي قاعة النوم لأصحاب الدار ... اذ بها فرن وفوق الفرن حصير وأغطية . الا أنه رأى كذلك في ركن منها بقرة أمامها حمل برسيم ، وبين رجليها الخلفيتين عجل رضيع جميل يشب الى ضرعها ، غير أن ماأدهش "محسن " أنه شاهد بجانب هذا العجل طفلا رضيعا أيضا لعله ابن صاحب الدار وهو يزاحم العجل ويدافعه على ضرع البقرة ، والبقرة ساكنة هادئة لاتمنع هذا ولا ذاك ، وكأنها لاتفضل أحدهما على الآخر ، كأنما العجل والطفل كلاهما ولداها ... ماأجمله منظر وما أروع معناه ... "

---

(١) عودة الروح ج ٢ ، ص : ٢٤٧ .

وهو يرى أنه لابد من تدخله هو لتفسير هذا المنظر المفتعل لقرائه فيقول : " أعجب محسن بهذا المنظر ، وأحس احساسات عميقة غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الاحساس العميق شيئا ، والاحساس هو علم الملائكة ، كما أن المنطق علم الآدميين ، لذلك اذا أريد ترجمة ما شعر به محسن الى لغة العقل لظهر أنه كان يعجب في نفسه لذلك الاتحاد العام بين مخلوقين وصل بينهما الطهر والبراءة " (١) . ويضيق المؤلف بعقل محسن وعدم قدرته على تفسير المواقف بما يرضى به فيقول : "كل ذلك وان جهله محسن بعقله الناشئ ... عقل طالب الكفاءة ... فانه كان يدركه بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم ، ألم يقل " دستوفسكي " : " ان الانسان يعلم أشياء كثيرة بدون أن يعلم " (٢) ولذا فهو يحرص على أن يذكر محسن وهو في الريف بدروس التاريخ القديم ، فاذا عجز عن التذكر تدخل المؤلف لترجمة ما أحس به البطل عقليا (٣) . وأغلب تفسيرات المؤلف يبدو مفتعلا ومشدودا شدا الى فكرته فالفلاحون حين يحصدون المحصول يقومون بهذا العمل وهم ينشدون ، "وكأنهم يحتفلون بولادة الشمس كما كان يفعل أجدادهم" . ونظر اليهم وكل يحمل ماحصد يزيد به الكوم ... فاذا هم ينظرون الى المحصول المجموع باهتمام وحب وكأنما يقولون له لا يهم التعب والشقاء في سبيلك أيها المعبود " (٤) . وتتشعب الفكرة التي يفرضها الحكيم على روايته الى ثلاثة محاور ، أولها : تعلق شخصيات الرواية بالمعبود ، وثانيها : سعادتهم بالعمل ككتلة متماسكة ، وثالثها : ارتباطهم بعاطفة عميقة نابعة من أعماق قلوبهم لا من عقولهم . ويستخدم توفيق الحكيم المبالغة والتكرار في فرض تصوراته ، فهو يصر على فكرة خاصة عن الفلاح لا يمل من تكرارها وهي أنه حين ينام مع ماشيته في قاعة واحدة انما يعبر عن احساسه بالوحدة بينه

---

(١) عودة الروح ج ٢ ، ص: ٢٩ ـ ٣٠

(٢) الرواية ج ٢ ، ص: ٣٠ .

(٣) الرواية ج ٢ ، ص ٣١ .

(٤) الرواية ج ٢ ، ص ٣٥ ـ ٣٦

وبين غيره من الكائنات ، وهو يقوم بهذا التصرف ، برغم اتساع داره ورحابتها يقول الحكيم في بداية روايته : " وخرج الطبيب دون أن ينتظر جوابا ... وقد ارتسمت في مخيلته صورة الفلاحين ... وطفق يقول في نفسه ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة ، وهو وحده الذى على الرغم من رحب داره لابد أن ينام هو وامرأته وعجله في حجرة واحدة " (١) ، ويعود الى تكرار هذه الفكرة في الجزء الثاني من روايته فيقول : " لكن أليس فلاحو مصر الآن يمجدون الحيوان بقلوبهم ، ولا يأنفون العيش معه في مسكن واحد ، والنوم معه في قاعة واحدة ... أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر ما برحت مصر ؟ وأنها ورثت على مر الأجيال عاطفة الاتحاد دون أن تعلم " (٢) وهو يختم روايته بنفس هذه الصورة والفكرة التي بدأها بها .

والمؤلف ، على الرغم من كل هذا التكرار ، يشعر بأن فكرته تحتاج الى المزيد من الشرح ، ولذلك يدعو والد محسن مفتش الري الانجليزى وعالما من علماء الآثار الفرنسيين مرا على "عزبته " بمحض المصادفة ، فيدور بينهما نقاش يكون فيه عالم الآثار الفرنسي ، الذى درس تاريخ مصر القديم ، ممثلا لوجهة نظر المؤلف ، اذ يرى أن مصر أفضل من فرنسا التي لم يسعدها الحظ بأن تكون يوما موطنا للآلهة ... ويرى أن الشعب المصرى شعب عريق في الحضارة لا كشعب أوربا الوصولية ... ويتحدث عن "جلابية " الفلاحين الزرقاء باعتبارها دلالة الذوق المرهف لأن الفلاحين جعلوا لون لباسهم كلون سمائهم .. ويرى أن الفلاحين المصريين أعلم من الأوربيين لأنهم ينامون مع البهائم في حجرة واحدة .. ويرى أن الفلاح المصرى رواسب الحضارة التي تحقق المعجزات في اللحظة الحاسمة وأن سره يكمن في القلب " أتسمع هذه الأصوات المجتمعة الخارجة من قلوب عدة ؟ ألا تخالها خارجة من قلب واحد .

---

(١) عودة الروح ج ١ ، ص : ١٦ .

(٢) الرواية ج ٢ ، ص : ٣٢ .

اني أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة في الكدح المشترك، هذا أيضا الفرق بيننا وبينهم، ان اجتمع عمالنا على الألم أحسوا جراثيم الثورة والعصيان وعدم الرضا بما هم فيه، وان اجتمع فلاحوهم على الألم أحسوا السرور الخفي واللذة بالاتحاد في الألم . ماأعجبهم شعبا صناعيا غدا "والقوة كامنة في هذا الشعب المسكين لاينقصها الا شيء واحد هو المعبود "نعم ينقصه ذلك الرجل الذى منه تتمثل فيه كل عواطفه وأمانيه ويكون له رمز الغاية ... عند ذلك لاتعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس المستعذب والمستعد للتضحية إذا أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام "(1) ومحاولات توفيق الحكيم للتعبير عن فكرته وفرضها على المواقف والأحداث في الرواية، تكشف عن الجهد الكبير الذى يبذله المؤلف، لكنها تكشف في الوقت نفسه عن أن الصلح بين الأحداث والمواقف وبين الرمز الذى توحي به لا يتم بصورة طبيعية . بل يحتاج باستمرار الى تدخل المؤلف لتحقيق التوازن بين الأحداث والدلالة، بين المواقف العادية البسيطة الساذجة التي تحفل بها رواية عودة الروح، مواقف زنوبة التي تصرف ميزانية البيت في البحث عن عريس، وتتوسل بالسحر والدجل وتلبي طلبات الشيخ الدجال الذى لايطلب الا طلبات غريبة مثل قلب هدهد يتيم، وتعجز عن تقديم الطعام الملائم للأسرة فتقدم لهم "ورك وزة" في ثلاثة أيام متتاليات، ومحاولات سليم الضاحكة الفكاهية للفت نظر سنية بنت الجيران ... الخ، وبين المعنى الكبير الذى يرغب المؤلف في أن تكشف عنه هذه المواقف .

وعن عجز المؤلف عن تحقيق التوازن بين أحداث الرواية ودلالتها يقول يحيى حقي :

" ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر، فالباطن عظيم، منه العنوان والاقتباس، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة، ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره، كل هذا في صفحتين

---

(1) راجع هذه الآراء بالتفصيل في الرواية ج ٢، ص: ٤٠ — ٦٠ .

والظاهر وقائع صبيانة فيها الكثير من التصنع ، ويكاد عقدها في بعض الأحيان أن ينفرط لاهماله في الطول " (١) .

ولعل تفسير هذه الظاهرة يرجع الى تصور المؤلف نفسه للتاريخ المصرى، فهو يرى أن مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وأن هذه الطبيعة لاتتغير ولا تتبدل ، وأن مايظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف ليس الا غشاء سطحيا يكشف عن جوهر حقيقي أصيل ورائع ، ويعتقد أن روح الشعب كامنة ثابتة واضحة حتى في العادى والبسيط من المواقف . وقد أدى هذا التصور الى عدم تطور الأحداث في الرواية نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصرى ، حتى اذا وقعت الثورة ، التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح ، كان وقوعها من دون تمهيد كاف ، ومن دون أن يحس القارئ ببوادر ظهورها . فهي في نظر المؤلف أشبه بالمعجزة وهو الوحيد القادر على تفسيرها لأنه ، هو والعالم الفرنسي ، يفهمان وحدهما قدرة الشعب على القيام بالمعجزات " لقد صدق نظر الأثرى الفرنسي فأمة أتت في فجر الانسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الاتيان بمعجزة أخرى أو معجزات . أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون ، ولا يرون قلبها العظيم بارزا نحو السماء بين رمال الجيزة ، لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش الى الأبد " ... " وكذلك مصر أيضا ... قد حبلت وحملت في بطنها مولودا هائلا ... وها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على أقدامها في يوم واحد . انها كانت تنتظر كما قال الفرنسي ــ تنتظر ابنها المعبود رمزا لآلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد وبعث هذا المعبود من صلب الفلاح " ... " كذلك أوزوريس الذى نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن في صندوق ونفي مقطعا اربا في أعماق البحار " ... " ولم يفهم أحد اذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت في قلوبهم جميعا في

(١) خطوات في النقد ، ص: ١٠١ .

لحظة واحدة ... لانهم كلهم أبناء مصر ، أبناء قلب واحد "(١) ، واذا كان مثل هذا التصور لثورة سنة ١٩١٩ يخدم أغراض المؤلف الخاصة فانه لايخدم الرواية من الناحية الفنية لانه يجمد الاحداث ويدفعنا الى الاحساس بأن نهاية الرواية كانت مفاجئة لم يمهد لها المؤلف التمهيد الكافي .

تأثر توفيق الحكيم في عرضه لاحداث روايته اضافة الى رغبته في فرض تصوره على الواقع ، بموهبته المسرحية . ويظهر هذا الاثر في ضيق الاطار المكانى لروايته وهذا أمر تفرضه احتياجات المسرح . فأحداث روايته محصورة بين البيت الذى تعيش فيه الاسرة وبيت الجيران والمقهى الذى يواجه البيتين ، ونحن لذلك لانكاد نرى من القاهرة الا هذا الركن الضيق ، الذى لايخرج المؤلف عنه الا حين يذهب بمحسن الى الريف في الاجازة المدرسية ليستطيع استكمال فكرته وتوضيحها ، أو لضرورة ملحة لا يستطيع تغاديها . كما يظهر الاثر المسرحي في اعتماد المؤلف اعتمادا كبيرا على الحوار في تصوير الحدث والكشف عن طبيعة الشخصيات .

وأخيرا فقد ضمن توفيق الحكيم روايته بعض مظاهر الترجمة الذاتية ، وان كان ذلك لايحدث الا نادرا ، ومن أمثلة ذلك ماحدث في مقابلة محسن مع سنية حين سألته عن سر تعلمه الغناء ؟ فينتهز المؤلف الفرصة ليقطع الحوار ، ويخرج من الموقف ، ويتحدث بأسلوبه هو لا بأسلوب محسن عن ذكرياته وهو طفل مع الاسطى " شخلع " ، وكيف بدأت صلتها بأسرته ومصاحبته لها في الافراح ، والنوادر والحكايات التي كانت تقصها عليه ، وبعد أن يقطع المؤلف شوطا طويلا من روايته في الحديث عن هذه الذكريات (٢) يعود الى الموقف والى

(١) أخذت هذه المقتطفات من الرواية ج ٢ ، ص: ٢٢٦ ــ ٢٢٩ .
(٢) عودة الروح ج ١ ، ص: ١٤٣ ــ ١٧٣ . وقد خصص المؤلف لعرضها ثلاثة من فصول روايته .

محسن وسنية من جديد • وهذا الموضوع ، وان كان طريفا في حد ذاته فان صلته بالرواية تبدو ضعيفة اذ ان المؤلف لا يعرضه من خلال محسن وهو في موقفه مع " سنية " ولكنه يتركهما ليحكي الحكاية بأسلوبه الخاص ثم يعود اليهما من جديد حين ينتهي من روايتها •

وتتأثر شخصيات عودة الروح بنفس الاعتبارات التي أثرت في أحداثها ، بحيث تصبح مظاهر سلوكهم العادية والساذجة التي تحفل بها الرواية ذات معنى عميق وجوهري لا يكتشفه الا المؤلف ، واذا كان هذا السلوك لا يعبر بطبيعته عن أفكار المؤلف فهو يتدخل ليضفي عليه المعنى الذى يعتقد أنه يختفي خلف المظهر البسيط العادى • فالشخصيات بسلوكها العادى والبسيط تعبر ، برأيه ، عن الوحدة ، والقلب الكبير ، والتعلق بالمعبود فحين يبدى الطبيب دهشته من نومهم جميعا في حجرة واحدة مع اتساع البيت يجيبونه بأنهم " مبسوطين " ذلك لأنهم جميعا من أبناء الفلاحين الذين ينامون وأبناؤهم ومواشيهم في حجرة واحدة برغم اتساع دورهم ، وحين يسأل محسن عمته زنوبة عن أعمامه يسميهم " الشعب " ليرمز الى مايريده المؤلف • بل ان محسن يخجل من ثرائه منذ كان طفلا ، وذلك لأنه يريد أن يظل قريبا من مستوى زملائه من التلاميذ الفقراء • وهم سعداء جميعا بهذه الحياة المشتركة ، رغم ماتحفل به من مظاهر البؤس ، طالما أنهم يعيشون في وحدة متماسكة ، ويشتركون في تحمل الألم ، وحين يترك " محسن " أعمامه ويذهب الى ضيعة أبيه " العطيفي بك " لا يجد سعادة في الطعام الشهي والحياة الناعمة • وفي أول مقابلة بين محسن وبين والديه يكشف المؤلف عن شعور الفتى نحوهما من خلال هذا الموقف الذى يقول فيه :

" وجعل الفتى محسن عندئذ يجيل النظر فيما حوله من طنافس غالية ورياش فاخرة ، ونقل بصره في أدب الى والدته ونظر الى ماعليها من ملابس ثمينة • وكانت والدته في تلك الاثناء تنظر اليه هي الأخرى فما لبثت أن قالت :

ـ لبسك مشعاجبنى يامحسن ·

فغمغم الفتى بكلمات مبهمة واستمرت الأم تقول :

ـ أنت ماطلعتشزيي أبـدا ·

وهنا تنحنح أبوه وقـال :

ـ ولا زيـي ·

فالتفتت الزوجة الى زوجها وقالت في تهكـم :

ـ من امتي ياحضرة العمدة الفلاح · أنت تنكر أني أنا اللي مدنتك وعلمتك الابهة ·

فأجاب الزوج متقهقـرا :

ـ الله وأنا قلت حاجة ؟ طبعا أنت ياهانم تركية بنت أتراك ·

فسكتت قليلا ثم انصرفت الى محسـن :

ـ صحيح شيء غريب · محسن ماطلعشزيي ··· من صغره كان يبكي ويصرخ نهـار مانبعت له العربية الملاكى على باب المدرسة · فاكـر ؟

فأجاب أبوه وهو يشد جواربه الحريرية الغاليـة :

ـ فـلاح ···· تقولي له ايـه ·

فأطرق محسن لدى سماعه هذه الكلمة · وقد أحس عاطفة كالازدراء لا يدرى لنفسـه أم لغيره" (١) ·

ولا يفقد أبطال الرواية سعادتهم ، الا حين ينظر أحدهم الى الأمور نظرة خاصـة وأنانية وذاتية ، فزنوبـة العمة العانس المشغولة بالبحث عن زوج اكثر أبطال الرواية شقـاء ، وبعدا عن المشاركة الحقيقية مع بقية أفراد الأسرة ، أما العم الأكبر "حنفي" الساذج الطيب

(١) عـودة الروح ج ٢ ، ص : ١١ ـ ١٢

القلب ، فهو الوحيد الذى يظل سعيدا دائما لانه لايفكر في نفسه أبدا ولا يمارس أى حق من حقوقه على غيره برغم أنه كبير الاسرة الذى ينفق عليها .

والحادثة الوحيدة التي هددت تماسك الاسرة ووحدتها هي حبهم جميعا وفي وقت واحد لسنية ابنة الجيران . ان الحب في الرواية ليس علاقة عادية بل رمز للتعلق بالمعبود . والموءلف يرتب مجموعة من المصادفات ليمنح كل فرد من الاسرة فرصة الارتباط بالمعبود . وبرغم اختلاف نظرة كل منهم اليه ، فان شعورهم جميعا بكراهية حياتهم المشتركة يتولد في نفوسهم بعد الالتقاء به ، فمحسن ينظر الى سنية نظرة عبادة خالصة لانه أكبرهم قلبا ولكنه يشعر بعد ذلك برغبته في العزلة " ولاول مرة أحس محسن بسوء تلك المعيشة : خمسة أشخاص يعيشون في حجرة واحدة ، ولاول مرة أحس محسن بالحنق على تلك المعيشة المشتركة التي كانت دائما منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع ... له ولاعمامه ولمبروك الخادم أى (للشعب) حسب كلمتهم المتعارف عليها " (١) .

وعبده العصبي الذى يرتبط شعوره بسنية باللون الاخضر وهو لون فستانها يحس الاحساس نفسه : " واتجه أخيرا الى غرفة النوم العمومية فوجدها خالية ، فأدار ظهره بسرعة يريد الخروج منها ، وقد ضاق صدره سأما وأحاط بقلبه الحار المتحمس الهائج غلاف من برد السكون والوحدة ... وقد تمثلت في مخيلته صورة تلك الاسرة المرصوصة أحدها بجانب الاخر في غرفة النوم فنظر اليها وقد أحس سأما غريبا . لاول مرة أحس احساس محسن تماما عندما عاد هو الاخر من منزل الجيران للمرة الاولى ، أحس بالاشمئزاز اذ يعيشون خمسة في حجرة واحدة . غير أن محسن لاحظ ذلك لانه يطلب الانفراد والوحدة كي يطلق لخياله العنان ، ولكن عبده على العكس اشمأز لانه شعر فجأة أن هذا الاتصال الوثيق بين خمسة

---

(١) عودة الروح ج ٢ ، ص: ١١ ــ ١٢ .

يعيشون في حجرة واحدة انما هو اتصال كاذب ۰۰۰ وها هو ذا في وقت ما ، يحس الوحدة والسأم ولا يجد من يتحدث اليه ويفهم لغته " (١)

ويعتري الشعور نفسه " سليم " الضابط الموقوف الذى لا يرى من سنية الا جسدها :

" وحاول حنفي الاستيضاح منه غير أن حضرة الضابط لم يجب بعد ذلك ، بل نظر الى غرفة النوم والاسرة الأربعة المصفوفة احدها بجانب الآخر نظرة احتقار ، وأحس لأول مرة غرابة هذه المعيشة ، ودهش كيف استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة من رفاقه في حجرة واحدة ، غير أن احساسه هذا كان مصدره الترفع والتعالي على رفاقه " (٢) ۰ لقد فرق حب سنية بينهم فترة من الوقت حين نظر كل منهم الى الأمر من زاويته الخاصة ، ولكن الاخفاق المشترك جمع بينهم جميعا لكي يتألموا في سبيل المعبود ، وطبيعي أن يستطيع محسن ، وهو أكبرهم قلبا وأكثرهم ألما ، أن يغير بألمه الكبير نظرة سليم الى الأمر كله تغييرا تاما " العجيب أن سليم انقلب شخصا آخر ، وكان قلب محسن الكبير فيه من النار المقدسة ما يكفي لملء قلب سليم وتكملة الناقص من قلب عبده ، ان سليم بطبعه لم يكن قادرا على احساسات كهذه ، وان ماكان بينه وبين سنية لا يستلزم كل هذا ، ولا شك أنه لو كان وحده في بلد كبور سعيد وحدث له ماحدث ، لما أفرد له كل هذا الاهتمام ۰۰۰ أهي اذن العدوى ، أم الوهم ۰۰۰ أم الالهام ؟ أليس ان القلب مصدر قوى هائلة وان قلبا واحدا كبيرا يكفي لالهام قلوب شتى " (٣) ۰ وما لبث الألم في سبيل المعبود أن صهرهم جميعا في بوتقته ودفعهم الى بذل نفوسهم في سبيل المعبود الأكبر " مصر " حيث اجتمعوا جميعا في مستشفى السجن على نفس الصورة التي كانوا عليها في بداية الرواية ۰ وهكذا حاول توفيق الحكيم أن يجعل من

(١) الرواية ج ١ ، ص: ١٩٩ ۰ (٢) الرواية ج ١ ، ص ٢١٥ ۰
(٣) عودة الروح ج ١ ، ص : ١٧٧ ـ ١٧٨

العادى والبسيط والساذج في حياة شخصياته تعبيرا عن خصائص شعب بمجمله ، غير أن هذه المحاولة التي يفرضها الكاتب على الأحداث والشخصيات فرضا تشعرنا بالتناقض بين سلوك الشخصيات وبين التفسير الذى يضفيه المؤلف على هذا السلوك ٠ ففي الوقت الذى يوحي لنا المؤلف فيه بأن الشخصية ترمز الى معنى من أقدس المعاني نحس بأنها ليست الا مجرد شخصية عادية لا يبعث سلوكها فينا الا الابتسام ٠ فشخصية "سنية" التى فطن محسن لأول مرة الى أن "شعرها مقصوص على أحدث طراز ، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العارى غاية في البياض يعلوه رأس جميل مستدير الشعر غاية فى السواد ، يلمع لمعانا أخاذا كأنه قمر من الأبنوس ، وخطرت لمحسن صورة يراها دائما في الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى القديم صورة يحبها كثيرا ٠ وطالما قضى شطرا من حصص التاريخ يطيل النظر اليها ، وهو سابح في الأحلام لا ينزله منها الى الأرض الاصوت المدرس وقد بدأ في شرح الدرس تلك صورة امرأة شعرها مقصوص أيضا ٠٠٠ وأسود لامع كذلك ٠٠٠ ومستدير كالقمر الابنوس: ايزيس" (١) ٠ ان سنية التى ترتفع في هذه الصورة الى مرتبة ايزيس والتي ينظر اليها الأبطال على أنها رمز لتعلقهم بالمعبود قبل اكتشافهم للمعبود الحقيقي "مصر" لا تظهر فى الرواية كلها الا في صور عادية بسيطة أغلبها لا يخلو من طابع كوميدى ٠

كما أننا لا نحس بأن اشتراك ابطال الرواية في ثورة ١٩١٩ كان نتيجة طبيعية لنمو أو تطور في شخصياتهم يعبرون عنه في النهاية باشتراكهم فيها ، فقد كان دورهم في الثورة باهتا لم يستغرق من المؤلف الا عدة صفحات في نهاية روايته ٠ وذلك طبيعى لأنه لا يريد أكثر من أن يقول انهم أهل لأن يثوروا ثورة عظيمة ٠

أما اعتماد المؤلف على الحوار باعتباره الوسيلة الرئيسية للتعبير ، وعدم استغلاله

---

(١) عودة الروح ، ج ١ ، ص : ١٤١ ٠

لوسائل التعبير الأخرى في الرواية استغلالا كافيا ،فقد اضطره الى التدخل أحيانا للكشف عن طابع الشخصية وتاريخها بصورة تقريرية ،كما حدث في تقديمه لشخصية زنوبة (١) ٠

الا أن اعتماد توفيق الحكيم على الحوار بصورة رئيسية في تقديمه لأحداث روايته وفي تصويره لشخصياته ، بعث الحيوية في اسلوب عرضه ،وقد تجلت مهارته في الحوار في أنه لا يستغله لفرض أفكاره على الشخصية ولكنه يكشف به عن مستواها النفسي والعقلي والشعوري ، ولذلك لم يتردد توفيق الحكيم لحظة في استخدام اللهجة العامية في حواره اذ يراها أكثر قدرة على تحقيق أغراضه وتمشيا مع نظرته الى اللغة كوسيلة للتعبير بصرف النظر عن أية قيم جمالية قد تصطدم مع هذا الهدف٠ وبنفس الدافع أيضا لم يتردد المؤلف في استخدام بعض الألفاظ العامية في السرد حين تفرض عليه الضرورة استخدامها وكان أقسى هجوم وجه الى رواية توفيق الحكيم وقت ظهورها موجها الى اسلوبه ،وقد بلغ من قسوة الهجوم ان اضطر توفيق الحكيم الى سحب روايته من السوق(٢) ٠ وقد كان المازني بين من وقفوا منه موقفا متعنتا يحدثنا عنه يحيى حقي فيقول : "كتب الاستاذ (عودة الروح) بالأسلوب الوحيد الذى يليق بها ،اسلوب سهل غير معقد صادق ، ينقل الحديث بروحه ،ويصف ويتكلم ليفهمه القراء الذين كتبت عنهم ولهم هذه القصة ،ولكن هذا لم يرض الاستاذ المازني فبدأ الحملة عليها في البلاغ ناعيا غلطاتها النحوية وهفواتها الصوفية ،وضعف اسلوبها وركونها الى العامية ،وطبيعي أن يهتم الاستاذ المازني بالاسلوب ،فالأسلوب هو حجة وجود بعض الكتاب ٠٠٠ أما الفكرة فليست بذات بال ٠٠٠ وما على الكاتب ذى الأسلوب الرصين الا أن يلجأ الى أحد مؤلفات جالسورثي مثلا ثم ينقل ما به فكرة فكرة ،وخطوة خطوة ،فاذا انتهى أسبل على الكل ستارا مصريا شفافا وادعاه لنفسه ٠٠٠ قال الكثيرون وسيقولون ان بها

---

(١) خطوات في النقد ،يحيى حقي ،ص ٩٣ ٠ (٢) عودة الروح ج ١ ،ص: ٢٢ وما بعدها ٠

غلطات نحوية وصرفية فأى كتابة في مصر تخلو من الغلط ٠٠٠ لم يدع الاستاذ الحكيم أنه نحوى أو صرفي أو ان قصته حجة فى الاسلوب ، وكل ماأراده هو أن يكون طبيعيا غير متصنع ولا متكلف ٠٠٠ وأيهما يفضل الاستاذ المازني أن تظل القصة على ما هي عليه أم " تتحفلط وتتقلفط " وتفقد روحها وتصبح مسخا لا هو بالآدميين ملحق ولا على الحيوان محسوب ٠٠ أما تشبيه الاستاذ حماد للعامية بأنها لغة اجنبية كالانجليزية والصينية ٠٠ فدفاع مضحك لأن العامية هي التي يفكر بها حضرة الكاتب " (١) ٠ ان قصة الهجوم الذى تعرضت له عودة الروح في عصرها تكشف لنا عن أن قضية الأدب الأولى كانت وما تزال قضية الأسلوب ، وأن النقاد والأدباء في عصره لم يلتفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائي متماسك ٠

---

(١) خطوات في النقد ص : ١٠٤٣ ــ ١٠٥ ٠

الفصل العشرون

الروايـــة فـي مصـرعلى أبـواب مرحلة جديدة[1]

" نجـيب محفـــوظ "

يبدأ نجيب محفوظ روائي البرجوازية الصغيرة المصرية مرحلة جديدة في تاريـــخ الرواية العربية في أربعينات هذا القرن ويتضح ذلك من دراسة رواياته الأربع الهامـــة : " فضيحة في القاهرة " و " خان الخليلي " و " زقاق المدق " و " بداية ونهاية " انه يصور في الرواية الأولى " فضيحة في القاهرة " ، محجوبا الطالب الجامعي الفقير الذى أصيب أبوه بالشلل وهو فى المرحلة النهائية من التعليم الجامعي ، والجامعة تموج آنذاك بعـــدة اتجاهات فكرية : أفكـار تؤكد بأنه لاحل للمشكلة الا بطرد الاستعمار وأفكار تحارب الخرافة بالعلم والفردية بالايمان بالمجتمع وأفكار تبحث عن حل في الدين وتنكر الوطنية . ولكـــن محجوب كان مشغولا عن كل تلك الافكار بالبحث عن وظيفة وينتهي بحثه هذا بأن يعمل قوادا .

ويقدم في الرواية الثانية " خان الخليلي " نموذجا للعائلة المصرية التي تريد اخفـاء فقرها ، فثمة أب متقاعد وله ابنان : أحمد الذى يعيل الأسرة ورشدى الشاب المرفه الـذى يعمل في الريف بعيدا عن العائلة . أما في قصة " بداية ونهاية " فنرى نموذجا للعائلـــة البورجوازية الصغيرة التي تتخذ من شعار " الغاية تبرر الوسيلة " مبدأ لها شرط أن تبقـى الوسيلة مجهولـــــة .

لقد توفي الأب ليترك أربعة أولاد هـم حسنين وحسين بالتعليم الثانوى وحســـن يجيد الغناء والعراك ولا يضن ببعض المال الذى يكسبه من تجارة المخدرات أو يحصل عليه من عشيقته التي تحترف الدعارة ونفيسة الفتاة الساذجة التي تحترف الخياطة لتزيد في ايراد العائلـــــة .

وفي " زقاق المدق " الحي الشعبي يقدم لنا الحلاق " عباس الحلو " الذى يهجـــر دكانه ويعمل في المعسكرات البريطانية لكي يوفر المال الكافي للزواج من محبوبته حميده .

نجد مما سبق أن الشريحة الاجتماعية التي توفر نجيب محفوظ على دراستها بأوهامها

---

(1) استندت هذه الدراسة الى ماكتبه محمود أمين العالم عن نجيب محفوظ في كتـــاب " فـي الثقافـة المصريـة " ـــ بيروت ١٩٥٥ .

وفرديتها وآمالها وتناقضاتها، برغبتها في التخلص من الجذور التي تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة، هي الطبقة البرجوازية الصغيرة ٠

في " بداية ونهاية " مثلا، نجد المثل الأروع لهذا الموقف الاجتماعي متجسدا في حسنين : هذا الشاب الصغير الذى لا يسوءه أن تعمل اخته خياطة، وانما يسوءه أن يعلم الناس ذلك، لأن هذه المهنة ليست "جديرة " بأسرة حسنين، وهو يعلم في قرارة نفسه أنه لولا ماكينة الخياطة لما أكمل تعليمه، وهو يسوءه أن يعلم الناس أن أخاه حسن قد انقلب الى "فتوة " في " درب طياب "، وأصبح يعيش على ماتكسبه عشيقته من احتراف الدعارة وتجارة المخدرات، ومع ذلك لا يسوءه في أعماق ضميره أن يعرف أنه من هذه الدعارة والمخدرات دفع حسن له القسط الأول من مصاريف الكلية الحربية ٠ ان حسنين هو نفسه محور هذا التناقض الاجتماعي المحزن، الذى لم يجرؤ على أن يواجهه مواجهة عامة واعية ٠ وقد ترك نجيب محفوظ لأخيه حسن أن يؤدى هذا الدور، وأن يكشف لحسنين (حين جاء يعاتبه على حياته "غير الشريفة ") ، في مواجهة عاصفة بينهما ، حقيقة موقفه المتناقض :

ـ حياة شريفة ٠٠٠ لاتعد هذه العبارة على مسمعي، فقد أسقمتني ٠ أتحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة ؟ يالك من ضابط واهم ٠ حياتك انت غير شريفة كذلك ٠ فهذه من تلك ٠ ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة، مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار الى صورة عشيقته) ، فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات ٠ ومن العدل اذا كنت ترغب حقا في أن أقلع عن حياتي الملوثة ، أن تهجر أنت حياتك الملوثة ٠ فاخلع هذه البدلة ولنبدأ حياة شريفة معا ٠

وحسنين هو نفسه الذى أراد أن يتبرأ من حب " بهية " (محبوبته أيام التلمذة والفقر) ويتنكر لوعوده بالزواج منها بعد أن أضحى ضابطا في الجيش، لأنه أراد أن يتزوج بنت أحمد بك يسرى ، الرجل الثرى الذى كان يعطف على العائلة أيام المحنة ٠٠٠ انه يريد أن يتنكر لطبقته وأن يضع بينه وبين ماضيه ستارا حديديا من النسيان ٠ ومع ذلك فماضيه يطارده ، والطبقة البورجوازية الكبيرة لاتريد أن تقبله في صفوفها ، ويسرى بك لا يريد أن يزوجه ابنته ، وهو يعلم ماضيه البسيط ٠

وحسنين هو نفسه في قمة زهوه وخيلائه، يدعى الى مركز البوليس في حي السكاكين ليتسلم اخته " نفيسة " ، التي ضبطت في بيت من بيوت الدعارة ، فتذهله

المفاجأة المحزنة وينعقد لسانه ، وحين ينفرج هذا اللسان ،يكون اول ما يخطر على باله ان يسأل اخته عن رفيقها قائلا : أكان يعرفني ؟

حسنين اذن هو هذا النموذج البشرى الذى يتحرك فى اطار هذه الطبقة الاجتماعية ،ويحمل في قلبه كل اوهامها وفرديتها ،وعلى كتفيه كل اوزارها وتناقضاتها. وهو فى نهاية القصة يلجأ الى التخلص من هذه التناقضات بحل فردى " نموذجى" عند كل فرد من البورجوازية الصغيرة يبحث عن حل لمأساته، معزول عن جذوره الشعبية الاصيلة : هذا الحل هو ان ينتحر حسنين . وقد كان . ولا يحسبن القارئ ان هذا الموقف من خصائص رواية " بداية ونهاية " ، بل هو اتجاه عام فى كل روايات نجيب محفوظ . فكم هناك من اختلافات بين شخصية " محجوب " فى رواية " فضيحة فى القاهرة " وبين حسنين ،ومع ذلك ففى اعماق نفسيهما هما من معدن اجتماعى واحد . لان محجوب هو أيضا نفس الشخصية التي كانت امامها فى الجامعة فرصة البحث عن حل اجتماعي عام بتحالف ابناء البورجوازية الصغيرة مع هذا " الماضى" ، الذى يريد ان يطرحه خلف ظهره (اعنى الطبقات الشعبية) . وقد حدثه اصدقاؤه فى الرواية نفسها عن هذا الحل الجديد ،فلم يكلف نفسه عناء التفكير في حديثه . وكانت اجابته الحاسمة : " طظ للسياسة ،طظ للمعارك السياسية ، طظ للاشتراكية".

وكان فى ظنه ،انه وامثاله يستطيعون ان يشقوا طريق الحياة كما يهوون ،بعيدا عن الحلول السياسية العامة ،بحلول فردية خاصة ، وانه سيجد الوظيفة المنشودة . ولكنه وجدها ملوثة باهدار شرف زوجته . فقد كان عليه ان يقدم زوجته للوزير المختص عربونا لبقائه فى وظيفته ،ولدوام ترقيته . ولم اجد حوارا لخص حقيقته مأساة محجوب وامثاله ،كما لخصه حوار محجوب وهو بالحانة فى قمة السكر والعربدة مع احد رفاقه السكارى :

" ـ علام يدل امتلاء الحانة بالواردين ؟

ـ يدل على ان دستور سنة ١٩٢٣ افضل من دستور سنة ١٩٣٠

ـ أتحسب ان دستور سنة ١٩٢٣ يعود ؟

- اين هو الان ؟

- فى ضريح سعد مع جثث الفراعنة .

- فليحفظوه هناك حتى نستحقه .

- هل انت وفدى ؟

- كلا ،انا حنبلى .

- واى فرق ترى بين الاثنين ؟

- الحنبلى ينقض وضوءه خيال الكلب .

- والوفدى ؟

- ينقض وضوءه خيال الظل .

- اذن انت حر دستورى ؟

- انا ؟ . . انا فى الحقل .

- انت كبش اذن و قرنين . . ."

. . . نعم انه حديث السكارى . . . ولكنه حديث سكارى يحملون في اعماق ضميرهم جوهر المأساة . وهي مأساة الذين يعلمون ان دستور سنة ١٩٢٣ افضل من دستور سنة ١٩٣٠ (دستور صدقى الزائف) ، ولكنهم يخفون جبنهم عن الكفاح من اجل الدستور الاول بالقول ، اننا لا نستحقه . ومأساة الذين يعلمون ان الوفدى آنذاك هو " الحنبلى " (اى المتشدد فى المطالب الوطنية) ،ولكنهم يخفون حقارتهم باحتقاره . وهو ايضا حوار الذى يعلم انه يعربد فى الحانة ، والوزير يعربد مع زوجته فى منزله ،فتلسعه كلمة رفيقه فى السكر لسعة النار حين يقول له : " انت كبش ذ و قرنين يا محجوب " . . .

وفي كل روايات نجيب محفوظ ستجد هذه النماذج الاجتماعية امثال حسنين ومحجوب ، مع اختلاف فى الظلال وتفاوت في التردى بالهاوية والوعى بحقيقة ما يقولون ويعملون .

وفي كل روايات نجيب محفوظ ستجد ايضا هذه النهاية التى لا مفر منها حين

تخرج البورجوازية الصغيرة تبحث عن حل فردى لتناقضاتها ، بعيدا عن الحل الاجتماعى العام : هذه النهاية هى الكارثة . فمحجوب بطل " فضيحة فى القاهرة" يبدأ تاريخه امامنا بعد اصابة والده بالشلل ، وينتهي بزوجة الوزير تقتحم على محجوب منزله لتجد زوجها " الكبير" في احضان زوجته ، فتواجه محجوب بالكلمة التي لخصت بها عبرة حياته : انت قوّاد . . . ويلخص محجوب نفسيته المنهارة وحقده على ماضيه حين يلتفت الى والده ويقول : انتهى كل شىء . . انتهت الوظيفة والماهية . . . هلمّ نتسول معا . . .

وفى " خان الخليلى " ، تبدأ حياة الاسرة امامنا بكارثتين قاسيتين : كارثة الغارات الجوية ايام الحرب الاخيرة ، التى دفعت الاسرة ان تهجر حيّها المتهدم الى حى " خان الخليلى " ، فى جوار الحسين ابن بنت رسول الله ، حتى تجد فى جواره اطمئنانا وأمنا ، وتنتهى باصابة " رشدى " بالسل ، ثم وفاته في ريعان الصبا والشباب .

وفي " بداية ونهاية " تبدأ حياة الاسرة امام القارىء بوفاة الاب العائل الوحيد لها ، وتنتهى امام القارىء ، وحسن مثخن بالجراح ، يطارده البوليس وهو فى النزع الاخير ، ونفيسة تضبط فى بيت يدار للدعارة بحى السكاكين ، فيأخذها حسنين ضابط الجيش ويلقيها فى النيل ، ثم يلقى نفسه وراءها .

وفى " زقاق المدق " ، ستلقاك فى النهاية نفس الكارثة التى واجهتك فى الروايات الثلاث السابقة : فعباس الحلو يعود بعد شهور من العمل المرهق في المعسكرات البريطانية ، يحمل المهر الذى حلمت به محبوبته حميدة ، وآمالا عريضة فى أن يضمه هو وحميدة عش واحد صغير ، فاذا به يجد ان انوار ملاهى القاهرة قد اجتذبت محبوبته الجميلة الفقيرة ، وانها هربت من " زقاق المدق " لتعمل راقصة في حانة . وتسوقه الاقدار الى حتفه حين تسوقه صدفة الى هذه الحانة ، فاذا به يرى حميدة فى جلسة شاذة بين نفر من جنود الانكليز : هذا يسقيها خمرا وهذا ينحنى عليها ويقبلها ، وحف بها آخرون يشربون ويعربدون . بهت عباس وتسمر فى

موقفه ، ثم طمس الدم الغائر بصيرته واندفع الى الحانة كالمجنون صائحا : حميدة .

ثم دارت المعركة بينه وبين جنود الحلفاء بالسكاكين والكراسى والزجاجات الفارغة وتفجر الدم غزيرا من انف حميدة وفمها وذقنها واختلط صراخها بزئير السكارى الهائجين .

وعاد النذير الى الزقاق يحمل الانباء التعيسة :

ـ قتل عباس الحلو . . . قتله الانكليز .

نجيب محفوظ اذن هو المعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني ، وهو يحرك نماذجه البشرية في اطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحملهم اوهامها وفرديتها ، ويضع على اكتافهم كل اوزارها وتناقضاتها . والحقيقة ،انه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام بالنسبة لكل كاتب . فكل قارىء لبيب يستطيع أن يستشف حدود فهم الكاتب ونظرته الى مجتمعه (وربما نظرته الى العالم) خلال قصصه . والاحاديث التي تجرى على لسان الابطال كثيرا ما تكون احاديثه وهمساته هو . وكل من يقرأ لنجيب محفوظ سيدرك تمام الادراك انه قد عاش هذا النوع من الحياة ،وفهمه وأدرك في اعماق اعماقه سخفه ونفاقه ، والنهاية الفاجعة التي تصادف البورجوازية الصغيرة في مصر اليوم ،حين تخرج لتبحث عن حل فردى لتناقضاتها . ولكن نجيب محفوظ لا يتقدم خطوة في الفهم بعد ذلك . انه يسجل مأساة طبقته ولكنه لا يرى ابعد منها . ومن هنا يخرج كل قارىء لنجيب محفوظ والغم يملأ قلبه ، والضيق يسيطر على مشاعره ، واليأس (او ما يشبه اليأس) يجرى في دمه .

نعم ، ان بعض روايات نجيب محفوظ تحوى شخصيات باهتة تتحدث عن الاشتراكية ،ولكنها اشتراكية حالمة مثالية ،حدودها الحقيقية ،فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية ،وليست فهما جديا لمضمون الاشتراكية . ستجد هذه الشخصية الباهتة في رواية " فضيحة في القاهرة " ممثلة في علي طه : هذا الشاب الذى لم نعرف

عنه كثيرا في الرواية ،ولم نعرف اى نوع من التجربة الذاتية عاشها سوى انه أحب "احسان شحاته" ،ووقف من الناس موقف المعلم ،وحمل في نفسه "بذور التناقض اذ كان كثيرا "ما يستهين بالملابس والمآكل ونظام الطبقات ولكنه كان يلبس فيتأنق ، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع وينفق عن سعة" وهو على أى حال لم يكن ذا هدف واضح" ولكن اختلطت عليه المسائل . كان مهيأ للاشتغال بالسياسة ، ولكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس ، ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد ،ولكن اين هذا الحزب ؟ فهل ينتظر حتى تنشأ الاحزاب الاجتماعية ثم يشترك بها ، ام يأخذ هو في الدعوة اليها منذ الآن ؟ لا شك ان الانتظار أسهل وأحكم ،اذ ما جدوى الدعوة الى الاصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة" ... ومثل هذا الاقتباس كفيل ان يوضح حدود فهم نجيب محفوظ نفسه لمضمون الموقف الاشتراكي في بلد شبه مستعمر كمصر . فالاشتراكية اذن لا تعني عنده موقفا وطنيا سليما من المعاهدة والدستور ، وانما تعني موقفا اجتماعيا فقط ،كأن قضية الكفاح الاجتماعي يمكن ان تعزل عن قضية الكفاح الوطني في بلد كمصر ، وكأن الاستعمار ليس هو العقبة الاولى في القضاء على المظالم الاجتماعية . وخلاف هذا الكلام لن تجد شخصية حية ممثلة لعلي طه في الرواية ،انه تخطيط باهت لشخصية مصبوبة في قوالب ميتة . وهنا نجد المثل الاروع على صلة الصياغة بالمضمون عند كل كاتب ،لان السؤال الذى يواجهنا ولا بد له من جواب هو : لماذا كان علي طه هكذا في الرواية ؟ والاجابة الواضحة هي ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية ،كقضية المعاهدة والدستور هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمته لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة . ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح ، لما عزل بطله في الرواية (علي طه) عن المجتمع المصرى ،" الذى لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة " ،أى لما عزله عن هذه القضايا السياسية الهامة ،ولكان من المحتمل ان نرى هذا النموذج البشري ،من خلال المعارك التي يخوضها ،اكثر حيوية وأشد اقناعا لنا كشخصية انسانية حقيقية .

على ان الحديث عن الاشتراكية ليس قاصرا عند نجيب محفوظ على رواية " فضيحة في القاهرة " ، وانما يمتد الى شخصية مماثلة في رواية " خان الخليلي " : شخصية لن تعرف شيئا عن حياتها الخاصة ، وتجربتها الذاتية ، وانما ستصدمك بآرائها السياسية والاجتماعية في فجاجة غير متوقعة . وفوق هذا ، فستجد عند نجيب محفوظ حنينا عميقا الى الماضي في مصر ، حنينا كأنه الهمس المشبوب عن القاهرة المعزية ، واحيائها القديمة ، ومآذنها السامقة ، وعلاقات الناس التي كانت كلها " خيرا وبركة " . ومن الامور ذات الدلالة في فهم نجيب محفوظ ، ان رواية " فضيحة في القاهرة " كانت تحمل اسم " القاهرة الجديدة " في طبعتها الاولى . وتتضح هذه الدلالة حينما نراه يقدم لنا الابطال الاساسيين الذين يلقي عليهم أشد الاضواء في القاهرة الجديدة ، أفاقين وقوّادين ومنافقين ووزراء مرتشين ، يعتدون على زوجات الموظفين ، فكأنه يريد ان يقول لنا ان القاهرة الجديدة هي قاهرة الأفاقين والقوادين والمنافقين والوزراء المرتشين . والحقيقة ان نجيب محفوظ لم يعكس لنا أساسا الا جانبا من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها اثرا يذكر عنده .

وستلمس هذه النزعة ذاتها عنده في رواية " خان الخليلي " . ان خان الخليلي حي شعبي اصيل مجاور للازهر ، زحفت اليه " الحضارة الحديثة " فكانت العمارات الجديدة ، ومن داخل هذه العمارات جدت على الحي أسر البورجوازية المتوسطة من الموظفين ، وحملت اليه بعض " شرور " القاهرة الجديدة . وقد قدم لنا " زقاق المدق " كأنه الواحة وسط الصحراء ، يكاد يكون معزولا تمام العزلة عن العالم الخارجي ، عن القاهرة الجديدة : فيه الحب العفيف بين عباس الحلو وحميدة ، وفيه الحياة البسيطة حتى اذا خرجت حميدة من هذه الواحة الضيقة الى عالم القاهرة الجديدة ، انقلبت الى مومس ، واذا خرج حسين كرشة الى عالم المعسكرات البريطانية ، انقلب الى هذه الشخصية الكريهة ، التي لا نشك ان نجيب محفوظ كان يمقتها وهو يصورها .

تلك هي بشكل عام حدود الدلالة الاجتماعية لادب نجيب محفوظ ، فما هي

دلالته الفنية ؟ اننا لا نعزل هذه عن تلك ،ألا لغرض تبسيط البحث وتوضيحه .
وقد ضربنا مثلاً واحدا ،بعلي طه ،للدلالة على الصلة العميقة بين المضمون والصياغة
وما يقال عن علي طه يقال عن غيره من الابطال الصغار في بعض روايات نجيب محفوظ

لقد بدأ نجيب محفوظ رواياته الهامة الاربع برواية " فضيحة في القاهرة " ، وهي أضعف انتاجه من الناحية الفنية ، وتتمثل فيها فجاجة المبتدئ الذى لم يستقر على حال بعد . وأبرز ما نأخذه على نجيب محفوظ في هذه الرواية ،هو ان شخصية محجوب (وهو البطل الاساسي) شخصية " مستوية " بشكل عام . والذى نقصده هنا بكلمة مستوية ، هو انها شخصية بدأت كريهة حقيرة وانتهت كريهة حقيرة ، لا يتمثل فيها عنصر النمو والتطور والاستجابة للمؤثرات الاجتماعية العامة او الخاصة . ومن واجبات الكاتب ان يقدم لنا النموذج البشرى ، الشخصية الانسانية في حركتها ، وفي تأثرها ، وفي نموها ككائن حي ، وهو ما يسمى عادة بديناميكية الرواية . وبهذا الأسلوب فقط يمكن ان يضيف الكاتب الى فهمنا جديدا ويرفعنا الى مستوى أعلى من الوعي بالحياة والواقع . هذه مهمة الروائي الاصيل . ونجيب محفوظ لا يفعل لنا شيئا في هذا الاتجاه حينما يقدم لنا محجوب من اول صفحة في الرواية ، تجرى على لسانه هذه الانعكاسات النفسية الغريبة :

" ـ وانت يا استاذ محجوب ،ما رأيك في المناظرة ؟
ـ طظ .
ـ هل المبادئ ضرورية ؟
ـ طظ .
ـ غير ضرورية اذا ؟
ـ طظ .
. . . .
ـ طظ .
ـ في أيهما ؟

- طظ .
- وهل طظ هذه رأى يرى ؟
- انها مثلي الاعلى . "

اما لماذا يقف محجوب هذا الموقف ،فامر لا نعلم نحن عنه شيئا . ومن الطبيعي حينما تصدمك هذه المواقف من أول صفحة ان تستنتج نهاية شخصية محجوب في الرواية دون عناء كبير ، وهو امر يقلل جدا من قيمة الاثر الفني ،ويفتر حماس القارىء وقدرته على المتابعة .

ولكن نجيب محفوظ يتقدم من ناحية التماسك الفني والفهم الروائي تقدما واضحا في رواية " زقاق المدق " . وفي " بداية ونهاية " يصل الى قمة روعته الفنية . فالحوار متماسك ، والشخصيات في كلتا الروايتين ،بشكل عام ،شخصيات روائية مقنعة ، أى تقنع كل من يعرف مصر ،انها شخصيات حية ، لا قوالب زائفة ميتة ،مثل زيطة صانع العاهات ،والدكتور البوشي مدعي طب الاسنان ، وعم كامل بائع البسبوسة . ولو لا اصرار نجيب محفوظ على ادارة الحوار باللغة العربية الفصيحة في هاتين الروايتين ، لكان حظه من النجاح الفني أوفر وأكمل . فالحقيقة ان نجيب محفوظ يستفز القارىء بحواره الفصيح الذى يجرى على لسان شخصيات من صميم قلب الشعب المصرى واحيائه الشعبية ، والقارىء يعلم تمام العلم ان المعلم كرشه صاحب القهوة وزوجته لا يتحدثان في الواقع على الطريقة الاتية ؟

" - تكلمي . لماذا تضيعين الوقت سدى ؟
- أمستعجل انت يا معلم ؟
- أتجهلين هذا ؟
- ما الذى يدعو الى هذه العجلة ؟
- . . . .
- تب الى الله يا معلم وارعو . الله يقبل التوبة ولو جاءت متأخرة " .

كما يدعي امامنا نجيب محفوظ في " زقاق المدق " ،ان القارئ يعلم ذلك . ،
ويعلم ايضا ان نجيب محفوظ يناقض نفسه حين يضع هذا الكلام جنبا لجنب مع منظر
عباس الحلو الحلاق وهو يغني الموال المصرى الشهير :

غلبت يا قلبي على طول الزمان ترتاح
وتنول وصال اللي تهوى وفيه ترتاح
مثل سمعناه منقول عن ذوى الخبرة
الصبر يا مبتلي جعلوه للفرج مفتاح

ومن الانصاف ان نقول ان الحوار في " بداية ونهاية " أقل استفزازا للقارئ
منه في " زقاق المدق " ، ومرد ذلك سببان اولهما ان اللغة الفصحى في الرواية
الاولى أسلس وأسهل منها في الرواية الاخيرة ، فهي خالية من " خسئت " و " بئس "
... الخ هذه الكلمات . وثانيهما ان البيئة التي يقدمها لنا نجيب محفوظ في
" بداية ونهاية " (وهي بيئة المثقفين من ابناء البورجوازية الصغيرة) تختلف عن
البيئة الشعبية الاصيلة التي قدمها لنا في " زقاق المدق " ،ولذا يكون الحوار
الفصيح أقل نبوّا في الحالة الاولى عنه في الحالة الثانية .

ولكن السؤال يظل كما هو في الحالتين : نعني ، لماذا يصر نجيب محفوظ على
الحوار الفصيح في كل رواياته ؟ .

وهو يعلم تمام العلم ،ان الناس ، وخصوصا في " زقاق المدق " ، لا يتحدثون
هكذا ،وانه حين يفعل ذلك انما يضع بين القارئ وبين الغوص الى اعماق الشعور
بالموقف الدرامي حاجزا واضحا ... ان اصدقاء نجيب محفوظ يعللون ذلك بانه
كتب روايته وهو يطمح الى تقديمها لنيل جوائز المجمع اللغوى ،الذى لا يقبل حوارا
بالعامية . ولو صح هذا السبب لكان في تقديرنا غير كاف . والسبب الاهم في تقديرنا
هو ان نجيب محفوظ قد راقب الجو الشعبي المصري الاصيل من " الخارج " . انه
لم يعش هذه التجربة الانسانية في زقاق المدق كواحد من شخصياته الاصيلة ، يتحرك

من خلال حركتهم العامة ، ويشترك كأحدهم في مشكلاتهم ،ويعاني التجربة الذاتية في اعماقها ، بل كان بمثابة المراقب والمسجل اكثر من أي شيء اخر . وادارة الحوار باللغة العامية يلقي عليه مسؤولية فنية لا قبل له بتحملها بحكم موقفه . فكل تعبير عامي في الاحياء الشعبية الاصيلة له وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة . وليس من مخرج لكل روائي " مثقف " يرى الغاية من الخارج الا في اللجوء الى اللغة الفصحى لتغطية موقفه ،ولا يستثنى من هذا التفسير الا عبد الرحمن الشرقاوى في رواية " الارض " ،فهو المثقف المصرى الوحيد الذى استطاع ان يقدم لنا حوارا عاميا شعبيا (بين الفلاحين المصريين) يقنع الجميع انه حوار حقيقي لا زيف فيه .

بقيت نقطة خطيرة اخيرة تتعلق بالتطور الفني عند نجيب محفوظ . فالذين يقرؤون رواياته الاربع السالفة الذكر سيلحظون تحولا فنيا في مشكلة بطل الرواية . ففي رواية " فضيحة في القاهرة " يقف محجوب دون منازع البطل الاساسي لها ،ورغم انه يمثل شخصية " مستوية " من الناحية الفنية ،الا انه " بطل " حقيقي موجود وقائم في مصر ،انه نموذج اجتماعي لا سبيل الى انكار وجوده . اما في الروايات الثلاث، التي تلت هذه الرواية ،فلن تجد بطلا بالمعنى المفهوم . ان من الصعب ان ندعي ان عباس الحلو هو بطل " زقاق المدق " ،او ان احمد عاكف هو بطل " خان الخليلي " او ان حسنين هو بطل " بداية ونهاية " . وربما كانت هذه الشخصيات هي اول نماذج كل رواية ،ولكن سنظل نفتقد شخصية كشخصية الام عند غوركي او كشخصية " اما " في " مدام بوفارى " ،او " هيثكلف " في "مرتفعات وذ رينغ " . ونجيب محفوظ نفسه لا يدعي انه مهتم بشخصية " البطل " ،بالمعنى الكلاسيكي المعروف في الرواية الغربية، وانما يظن المعجبون به ،انه بالقضاء على فكرة " البطل " قد تقدم من الناحية الفنية، وقدم لنا دراسة اوسع بتناول مجموعة من الشخصيات في مستويات متقاربة من ناحية الاهتمام والتجربة . ان " حميدة " لا تقل من ناحية " البطولة " عن عباس الحلو في " زقاق المدق " ،وحسن لا يقل " بطولة " عن حسنين في " بداية ونهاية " ، ورشدى لا يقل ايضا عن احمد عاكف من هذه الناحية في " خان الخليلي " .

ومهما كان رأينا في هذا الاتجاه من ناحية التقويم الفني ،الا انه ظاهرة جديرة بالتسجيل ، لانه يعكس ردة واضحة عن اتجاه الرواية المصرية في عهودها الاولى ، ردة واضحة عن " عودة الروح " للحكيم و " ابراهيم الكاتب " للمازني و " الايام" لطه حسين . وما من شك ان هذه الردة عند نجيب محفوظ متأثرة باطلاعه على الادب الغربي البورجوازى في القرن العشرين ،الذى يحمل نفسه في أغلبه هذا الاتجاه . ولكن هذا التفسير على صحته غير كاف . فالحقيقة ان نجيب محفوظ ، ككاتب بورجوازى يجتر تجارب مرحلة تاريخية في مصر تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك ،لا يستطيع ان يقدم لنا " البطل " الثورى بمعناه الحقيقي . اذ اين هو هذا البطل في مصر آنذاك ؟ أهو الطالب ؟ أهو المثقف ؟ أهو العامل ؟ انه ليس هذا اوذاك في الظاهر . وحين يعجز الكاتب عن ان يرى جنين هذا الثورى ممثلا في العامل المصرى ، في مرحلة هادئة نسبيا من الناحية السياسية والاجتماعية (وكل كتاب البورجوازية الشرفاء كنجيب محفوظ يعجزون عن رؤية ذلك دون شك) يكون من الطبيعي ان يتجه الى قتل فكرة البطل في الرواية . فنجيب محفوظ يعكس بهذا الموقف الفني عكسا سلبيا طبيعة المرحلة التاريخية التي اجترها زمنا طويلا وأفرغها لنا في رواياته .
وهو مثل آخر جديد على الصلة العميقة بين المضمون والصياغة الفنية ،بين فهم الكاتب العام واسلوب كتابة الرواية . ولسنا نعني هنا ان تكون " البطولة " دائما بالمعنى الاجتماعي والسياسي الشريف، ، فمحجوب في " فضيحة في القاهرة " بطل أيضا ، وان كان بطلا سلبيا ، وهي بطولة المثقف الذى ينهار الى الهاوية ويبيع قلبه وضميره لقاء المال . انه نموذج بشرى كان موجودا في مصر ولا يزال .

الفصل الحادي والعشرون

المسرحية في مصر من منتصف الثلاثينات حتى منتصف القرن

تمهيد :

ظلت قضية الفن عند توفيق الحكيم قضية بناء واسلوب لا قضية احساس وعاطفة، وهو يصدر في كل أحكامه على الفن من هذه الزاوية ، فهو يفضل المسرحية على الرواية لان بناءها أكثر تماسكا . ويرجع عنايته بالحوار الى السبب نفسه " ان حياتي مفككة كالقصة المفككة أو الهيكل المزعزع الاركان أنا الذى لا يحب في الفن غير قوة البناء وما يتبعه من قوة التركيز ، وهذا سر عنايتي بالحوار التمثيلي في الادب . اني مهندس أدبي ، هذا كل شيء ، من ذلك الطراز الذى يشيد معبدا عاريا : أعمدة متناسقة ولا شيء غير ذلك " (١) . وقد وجد توفيق الحكيم في المسرحية ما يحقق قدراته الثلاث ، قدرة البناء الفني الاكثر تماسكا ،والاعتماد على الحوار ،كما أنها في الوقت نفسه استخدمت كوعاء استغله كثير من المؤلفين الغربيين للتعبير عن أفكارهم ، وهم يلجؤون في ذلك الى اختيار أسطورة من أساطير الاداب القديمة وخاصة الادب اليوناني ويحاولون تفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء أفكارهم الحديثة ،وهم في ذلك ينفرون من رسم الواقع لانهم يجدونه عاجزا عن كشف أفكارهم والتعبير عنها ،او يحسون بالعجز عن التعبير عن أفكارهم من خلاله ،لان الاسطورة بماضيها السحيق قد اكتسبت قوة

---

(١) زهرة العمر ، ص : ٦٢ .

جديدة وبعدا ثالثا أو رابعا يجعلها أقدر على رسم التفكير النظرى الفلسفي العميق ،
والاسطورة متحللة من الخطوط الكثيرة التي تتشابك في الواقع فهي مصفاة نقية وحولها
هالة من ايحاء معين قوى ، لذلك كانت عندهم أليق من الواقع وأسلس قيادا منه
للتعبير عن أفكار تشوشها التفاصيل ، وتغمض من نقاطها الخطوط الجانبية الكثيرة
الملتفة حول الواقع . وقد اتخذ توفيق الحكيم هذا الموقف في الكثير من مسرحياته ،
والنقاد الذين يعجبون بمسرحياته يستمدون اعجابهم من أفكاره وقدرته الرائعة على
ادارة الحوار ، أما النقاد الذين يهاجمونه فيأخذون نفس الموقف الذى كان يأخذه
منه أصدقاؤه ونقاده الفرنسيون ،فهم يعترفون ببراعته في الحوار وبأفكاره ، ولكنهم
يأخذون عليه طابع التجريد والعجز عن الملاءمة بين فكرته والواقع أى واقع الشخصيات
في مسرحياته .

أهل الكهف :

هذه المسرحية أول عمل فني كبير ظهر لتوفيق الحكيم ولفت اليه الانظار (١) ،
كما أنها باكورة أعماله في المسرح الذهني ، وفي الادب المسرحي المستقل بذاته ،
والذى تغنى فيه القراءة عن التمثيل (٢) .

بنية المسرحية وأحداثها :

في الفصل الاول نشاهد " مرنوش " و " مشلينيا " وزيرى " دقيانوس " وهما
جالسان في الكهف ـ وقد استيقظا لساعتهما ـ يتحدثان عما أصابهما من ألم في

---

(١) ظهرت سنة ١٩٣٣ .

(٢) اقرأ حديث الحكيم عن ذلك في مقدمة " بجماليون " . واقرأ نقاشا لاراء
الحكيم في كتاب الدكتور محمد مندور" مسرح توفيق الحكيم " ص ٣٨ وما بعدها

العظام بسبب نومهما الثقيل ، ويتساءلان عن المدة التي قضياها نائمين في الكهف ، فيقول أحدهما : " لبثنا يوما أو بعض يوم " ، ويتساءلان عن ثالثهما الراعي " يمليخا " ، الذى يبدو متخبطا في الظلام ومقبلا نحو صاحبيه ، وحين يسألانه أين كان ، يجيب بأنه كان يلتمس باب الكهف ، ولكنه لم يعثر عليه . ثم يدور حوار بين الثلاثة نعرف منه أن " مرنوش " والد وزوج ، وأنه كان قد تزوج مسيحية سرا ، وأن زوجته وولده لا يعرف عنهما أحد شيئا ، وانه تركهما ولجأ الى الكهف فرارا من انتقام " دقيانوس " الملك الوثني الطاغية . كذلك نعلم أن " مشلينيا " كانت بينه وبين بريسكا - ابنة الملك - قصة حب ، وأنه استطاع أن يدخلها الى المسيحية مخالفة في ذلك والدها ، وان هذا الحب هو الذى أفسد سرية عقيدة الوزيريـن . وهدد هما بخطر انتقام الملك ، وانه في الوقت نفسه هو الذى أنقذهما . فقد كتب " مشلينيا " الى الاميرة رسالة يخبرها فيها أنه هو " ومرنوش " ذاهبين الى صلاة الفصح سرا ، ودفع بتلك الرسالة الى وصيفة لتوصلها الى الاميرة ، غير أن تلك الوصيفة كانت حاقده ، فدفعت بالرسالة الى الملك ، فجن جنونه ، وهدد باعداد أقفاص السباع ليقدم اليها الوزيرين وجبة لا تنسى .. ولكن الاميرة تحايلت حتى لقيت الوزيرين وهما قادمين من الصلاة واخبرتهما بالامر ، وطلبت اليهما الفرار فغرا مستخفيين ، وفي طريقهما صادفا هذا الراعي " يمليخا " - وكان هو الاخر مسيحيا متسترا - وحين طلبا اليه ان يدلهما على مخبأ دلهما على كهف الرقيم ، ولجأ معهما اليه تاركا غنمه ترعى بعيدا ، ومصطحبا كلبه " ، الذى ظل عند باب الكهف باسطا ذراعيه بالوصيد . أما هو ، فقد غلبه النوم الثقيل مع صاحبيه ، حتى استيقظ كما استيقظا .

وبعد هذا الحوار الذى نعلم منه هذه القصة المتصلة بالماضي ، التي نصل معها الى الحاضر ، نرى الراعي ينهض ليشترى لصاحبيه بعض الطعام ، ويأخذ بعض النقود ويمضي خارج الكهف . ثم لا يلبث ان يعود ، ليخبر صاحبيه بما يشير الى انهم قد لبثوا بالكهف أكثر من اليوم وبعض اليوم . فقد أخبرهما أنه رأى في الطريق صائدا فارسا ، فاقترب منه وطلب اليه أن يبيعه بعض صيده ، لقاء بعض ما معه من النقود ، ولكن الفارس نفر من منظره ، وحين رأى قطعة نقوده التي كتب عليها ضرب في

عهد " دقيانوس " ، تعجب وسأله : هل معك من هذه النقود كثير ؟ فأخرج " يمليخا " كل ما معه ،فقال له الصائد الفارس : أين وجدته ؟ فلما سأله : ماذا ؟ قال : هذه النقود القديمة ، هذا كنز ، فخطف " يمليخا " منه قطعة النقود وبعد عنه، ثم لكز الفارس فرسه واختفى . . ومع ذلك الحديث أخذ الثلاثة يتنبهون الى شعرهم الطويل وأظافرهم النامية ، فيقول " مشلينيا " لعلنا لبثنا أسبوعا . ويقول " يمليخا " لعلنا لبثنا شهرا ، ويصر " مشلينا " برغم مقاومة " مرنوش " على الانصراف : لان ثلاثة الايام التي كان قد تواعد مع الاميرة على لقائها بعدها قد انقضت . . . ولكن ضجة تسمع من خارج الكهف ،ولا تزال تقترب منه ، فيفزع الثلاثة ويعتقدون أنهم هالكون بسبب قدوم جند " دقيانوس " للقبض عليهم . . . ويقبل جماعة من الناس ممن علموا بشأن الكنز من الفارس ،ويقتربون من باب الكهف ، ويتدافعون ،اليه . وحين يقتحمه بعضهم بالمشاعل يرتد سريعا وهو يصيح : أشباح الموتى . . . الاشباح .

وفي الفصل الثاني نشاهد أولا -في بهو الاعمدة بقصر الملك -الاميرة "بريسكا " ابنة ملك طرسوس المشبهة " لبريسكا " ابنة " دقيانوس " ، نشاهدها ، وهي تحادث مؤدبها غالياس عن حلم رأته في منامها ،وهي أنها ستدفن حية ،وهو يتساءل : ألحلمها علاقة بما شاع في المدينة من حديث الكنز ؟ وتسأل الاميرة مؤدبها عن الكنز فيذكرها بما قص عليها من قبل ، من أمر " دقيانوس " وابنته الاميرة التي تنبأ العراف بأنها ستكون مثلها ،كما يخبرها بأن الاميرة " بريسكا " ،كانت قد يسة عذراء في سن الخمسين منذ ثلاثمائة عام . . ثم يدخل الملك ويسأل " غالياس " عن أمر هؤلاء الاشباح الذين شاع خبرهم ، وينبئه أنهم ثلاثة ومعهم كلب ، فيقول " غالياس " لنفسه : نعم " ثلاثة رابعهم كلبهم " . ويتأكد من أنهم هؤلاء القديسون الثلاثة ،الذين كانوا قد فروا بأنفسهم في عهد " دقيانوس " ، ويشرح أمرهم للاميرة وللملك . وحين يتعجب الملك يؤكد له المؤدب امكان ذلك بما روى في كتب الهند عن قصة شبيهة حصلت في جزر اليابان ، لصياد غاب أربعة قرون هي مدة حكم واحد وثلاثين ملكا ،ثم ظهر من جديد . . ويؤكد للملك والاميرة أن هؤلاء قديسون ،وان ظهورهم في عصر الملك معجزة مفخرة . ثم يسمع ضجيج في الخارج ويتبعه ظهور أهل الكهف الثلاثة ،وقدم

بهم رهط من الناس ،فيستقبلهم الملك على خوف ،وتفزع بريسكا وتلوذ بمربيها " غالباس وتطلب منه ألا يتركها ،وحين تقع عين " مشلينيا " على " بريسكا " يصيح صيحة خافتة : " بريسكا " . فترتعد ، وتقول لمربيها : لقد لفظ اسمي . فيجيبها : انه قديس . ثم تقول : انه ينظر الى نظرات غريبة ،وتجذب مؤدبها وتخرج معه . أما الملك فيرحب بهم متجلدا ، ويستأذن " يمليخا " في الانصراف لرؤية غنمه ،ثم يستأذن " مرنوش " في الانصراف لرؤية زوجته وولده ،أما " مشلينيا " فيؤثر البقاء بالقصر لان به حبيبته " بريسكا " ، ويذهب به حيث يغير ملابسه ويحلق شعره ويتزين . ثم يعود " مرنوش " راغبا في أخذ بعض الهدايا لزوجته وولده ،ويحاول الحصول على بعض المال من الملك لان ما معه مال يرجع الى عصر " دقيانوس " ،الذى ظن أنه تغير فجأة بمعجزة ، كما يعود " يمليخا " مضطربا دهشا ، متعجبا مما أدرك بعد مفادرته القصر . ويحس الملك والمؤدب بالخوف ويوشكان أن يتهما القديسين بالجنون ،فينصرفان ،ويطلب " يمليخا " من " مرنوش " العودة الى الكهف ، حيث اكتشف أنهم لبثوا في الكهف ثلاث مئة سنين ، فقد علم ذلك من حديث الناس . ويكذب " مرنوش " الخبر . ثم يدخل " مشلينيا " بعد ان غيرهيئته ويصدق ما قاله " يمليخا " ، لانه سمع ذلك من الخدم الذين عنوا بأمره . ولكنه لا يهتم بهذه السنين ما دامت " بريسكا " موجودة ، وما دام الحب يعمر قلبه . كل هذا ومرنوش يكذب . . . وأخيرا يضطر الراعي " يملبخا " الى الانصراف وحده الى الكهف ، لانه تقطعت به أسباب الحياة ، ولا أمل له في العيش في غيرعصره ،فقد أصبح كل شيء غريبا عليه . . . ويترك هذين الصاحبين اللذين لا يزال أحدهما يرتبط بالدنيا برباط الزوجة والولد ، ويرتبط الثاني برباط الحب .

وفي الفصل الثالث نشهد " مشلينيا " في بهو الاعمدة بقصر الملك يهرع نحو " غالياس " سائلا اياه عن الاميرة ، معتقدا أنها " بريسكا " حبيبته ابنة " دقيانوس " . ولكن هذا المؤدب يشفق عليه ،ويتلطف به ،ولا يريد أن يصدمه ،ويحمل كل تصرفاته على أنها تصرفات قديس ذاهل ،برغم قسوة " مشلينيا " به ونهره له . وأخيرا يصرف

" مشلينيا " " غالياس " بعد أن يعلم منه ان صاحبته تقرأ للملك في غرفة نومه ،كما دتها كلما استبد به الارق ليلا ،ويظل وحده على أحر من الجمر ،لانه لا يتصور أن " بريسكا " الطاهرة ،تبقى في مثل هذه الساعة من الليل ،في غرفة نوم رجل غريب – في زعمه – ثم يظهر " مرنوش " الذى كان " مشلينيا " يتمنى أن لو كان معه الليلة ليعينه على أمره ، والذى كان قد ذهب بالامس ليرى زوجته وولده ، وحمل اليهما بعض الهدايا ،واصطحبه خادم من لدن الملك . ويلتقي " مشلينيا " " بمرنوش " والثاني مهدم متهالك . ويخبر صاحبه ان ابنه مات ،وان زوجته ماتت ،وان ذلك حدث منذ ثلاثمائة عام ، وانه لا أمل له في الحياة . وبعد حوار طويل ومحاولة من مشلينيا لاقناعه بالبقاء ،يقرر " مرنوش " أنه ماض مثل " يمليخا " الى الكهف ، لانه انقطعت صلته بالحياة بموت زوجته وولده . وانعدام وجود مايربطه بالدنيا وبالعصر . وعلى حين ينصرف " مرنوش " ، تظهر "بريسكا" عائدة من حجرة الملك ،واذ ترى " مشلينيا " تقول : آه . . . من هنا ؟ فيستديـر " مشلينيا " ويقول : ها أنت ذى أخيرا " بريسكا " العزيزة . فتجمد الاميرة ويعقد الخوف لسانها . ولكن " مشلينيا " لا يزال بها حتى تأنس به قليلا . ويأخذ في عتابها وسؤالها ،بل واتهامها ،وهو معتقد أنها " بريسكا " صاحبته : لانها تحمل نفس الاسم ولها نفس الشكل ،كما تضع في عنقها الصليب الذى كان أهداه الى جدتها منذ ثلاثمائة عام . وتجيب هي عن تساؤلاته بما يزيد حنقه ،لانها تظن به خبلا . ولكنها تسعد في الوقت نفسه باعجابه بها وَيهفوَ قلبها اليه . ثم ينكشف سوء التفاهم رويدا رويدا ،وحين يخبرها عن ثورته من أجل وجودها في حجرة ذلك الرجل الغريب ، تخبره أن هذا الرجل انما هو أبوها الملك ،وحين ينكر ذلك لان أباها انما هو " دقيانوس " ،تعلم أنه يظنها " بريسكا " القديسة القديمة ابنة " دقيانوس " ، وتخبره بالامر ، وتوضح له أنها ليست " بريسكا " التي يريد . ثم تأخذ في الامتعاض حين تعرف أن الحب والغزل والجنون لم يكن بها وانما كان بشبيهتها . فتنهره ثم تنصرف وتتركه يتخبط في أعمدة البهو مناديا : " مرنوش " . . . " يمليخا " . . . انا لا نصلح للحياة . . . انا لا نصلح للزمن . . . ثم يخرج فيصطدم " بغالياس " الذى يسأل : ماذا بالقديس ؟ ما بال القديس هائجا ؟ . وهنا تعود " بريسكا " وتدخل في حوار

مع مربيها ، يفهم منه مدى أسفها على ما كان ومدى اعجابها بهذا الرجل ، وتمنيهـــا ان لو كانت فعلا حبيبة القديس الطاهر ، ثم تذكر مؤدبها بحلمها المعهود ، الذي ترى فيه نفسها تدفن حية ، وتتوقع تحقيق هذا الحلم . وحين لا يفهم المؤدب قولها تنهره وتصرفه . . ثم يعود " مشلينيا " ، وتحس به الاميرة فتستدير وتسأله لم عـــدت ؟ فيطرق ولا يجيب . وحين تؤكد له أنها ليست " بريسكا " التي يريد وتسأله : أفهمت ؟ يجيب : نعم فهمت ولكن لم أستطع البعد عن هذا المكان . وتجيبه " بريسكا " بأن ذلك كله من أجل جدتها لا من أجلها ، وتخلع الصليب المعلق في عنقها والذى كان أهداه الى صاحبته منذ ثلاثمائة سنة وترده اليه ، وتخبره أن حبيبته قد مضى عليهـــا من العمر ثلاثة قرون ، أما هي فبنت عشرين ربيعا . فيودعها ويمضي ، معتقـــدا أن مصيبته أشد من مصيبة صاحبيه ، فقد فات زمانهم ، والتاريخ أنزل بهم عقابه . ثم ينصرف والاميرة تقول في صوت خافت عميق : " الوداع يا مشلينيا " .

وفي الفصل الرابع نعود لنشهد أهل الكهف الثلاثة بداخل كهفهم بعــد أن رجعوا اليه يائسين . . ونسمع حوارا خافتا بينهم يتحدثون فيه عن جوعهم وخور قواهم ، وعن تذكرهم لما كان من أمر تيقظهم وذهابهم الى المدينة ، ثم عودتهم الى الكهف ، ويدور تساؤل فلسفي بينهم عن حقيقة ما كان أو خياليته ، وعن الفرق بين الحقيقـــة والحلم . ثم يموت " يمليخا " وهو يقسم بالمسيح أنه لا يعلم شيئا ، ويتبعه " مرنوش " وهو غير مؤمن بشيء . ويبقى " مشلينيا " قليلا يحتضر ، ويشهد الله أنه مؤمن ، لان له قلبا . . وبعد قليل تقبل عليه " بريسكا " ومؤدبها ، وحين تراه لم يمت بعد تفرح ، وتطلب من المؤدب أن يسرع باحضار شيء يعينه على مغالبة الموت . وساعة يعـــود المؤدب بوعاء من اللبن ، يكون " مشلينيا " قد فارق الحياة ، تاركا " بريسكا " تبكي . . وتصر الاميرة على أن تظل مع "مشلينيا " الذي أحبته من كل قلبها ، والذى اعتقـــدت أنها ستلتقي به حيا في عالم آخر خالد . وحين يناقشها في ذلك مؤدبها تذكـــره بما سبق أن علمها من أن العراف تنبأ لها بأنها ستكون شبيهة " بريسكا " جدتهـــا في التدين وفي الخلق ، كما تذكره بحلمها الذى تكرر والذى يؤكد أنها ستدفن حية .

وبعد قليل يقدم موكب الملك لاقامة حفل ديني بمناسبة ظهور هؤلاء القديسين ، ولرعاية الكهف واقامة قبة على الشهداء الاطهار . ويسرع المؤدب الى خارج الكهف حتى لا يفتقده الملك أو يراه في الداخل وتختبئ الأميرة في بعض التجاويف ، ثم يدخل الملك وبعض الرهبان ، ويتشاورون في وضع توابيت للموتى ، وفي سد الكهف أو تركه مفتوحا . وينتهي الأمر بالأخذ بالرأى القائل بعدم صنع التوابيت ، لأن القديسين سيصعدون الى السماء ، ويسد الكهف ، وتوضع معاول في داخله ، حتى يحتمي أهل الكهف من الذين قد يريدون اقتحام مرقدهم ، وفي الوقت نفسه كي يستطيع القديسون فتح الكهف اذا ما استيقظوا وأرادوا الخروج كالمرة السابقة . ويشير الملك الى رجال الدين كي يقوموا بشعائرهم . ويطلب من " غالياس " أن يعلن للشعب أن الأميرة لم تحضر الاحتفال لمرضها . ثم يخلو المكان فتظهر " بريسكا " ويعود اليها " غالياس " في حذر ، ليبرئ ذمته ويتلقى آخر تعليماتها . فتطلب اليه أن يهدئ الملك ويعزيه ، وأن يشرح للناس تاريخها . وحين يخبرها أنه سيعلم الناس من أمرها أنها امرأة قديسة ، ترفض وتطلب اليه أن يعلمهم أنها امرأة أحبت . ثم يخرج " غالياس " ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى .

تعليق ومناقشة (١)

هو موضوع قديم ، ولكنه متجدد أبدا . أثاره أدباؤنا القدامى منذ سنة ١٩٣٣ دون أن يجعلوا منه - شأنهم - معركة جادة تكشف عن مقوماتنا الثقافية ، بل اكتفوا باللمسة الرهيفة والهمسة المشفقة والاسلوب الرتيب . الموضوع من حيث الشكل هو " مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم " ، ولكنه من حيث الموضوع " جوهر المأساة المصرية .

عندما كتب توفيق الحكيم " أهل الكهف " ، لم يكن يقصد من ورائها صياغة قصة قديمة بكلمات جديدة ، بل كان يرمي في المحل الأول الى كتابة " مأساة مصرية على أساس مصرى ، كان يرى - كما يرى كثيرون غيره - ان المأساة اليونانية انما تقوم

(١) عن كتاب " في الثقافة المصرية " لمحمود امين العالم وعبد العظيم أنيس .

على أساس الصراع بين الانسان والقدر ،وكان يرى أن المأساة المصرية -على خلاف ذلك -انما تقوم على الصراع بين الانسان والزمن . وبهذا الوعي المريد بواقعه القومي وأساسه الفاجع كتب الحكيم أهل الكهف " مأساة مصرية " .

ثلاثة رابعهم كلبهم ، مرنوش ومشلينيا ،وزيران مسيحيان لدقيانوس عدو المسيحية يهربان الى الكهف بصحبة الراعي يمليخا وكلبه قطمير ،وذلك عندما انكشف لدقيانوس أمر دينهما الجديد . يهربان خوفا من وحوش دقيانوس وعسفه ومذابحه الدامية التي لاتنتهي . كان ثلاثتهم من أبناء معركة المسيحية الاولى . يضمهم الكهف ثلاثمائة عام ثم يستيقظون بمعجزة خارقة ،هي أن الزمن مس شعورهم وأظفارهم ولكن لم يمس أعمارهم وقلوبهم .

وفي المسيحية يربط كلا منهم بالحياة الجديدة شأن خاص .. مرنوش ... تربطه زوجة وابن وهدية يحرص على تقديمها دائماالى ابنه الطفل . ومشلينيا ... تربطه عشيقة ،بريسكا ابنة دقيانوس نفسه . ويمليخا ... تربطه غنم ترعى الكلأ في مكان لا يعرفه سواه .

وتأخذ المسرحية في الحركة خارج الكهف ... وسرعان مايعود يمليخا وحيدا الى الكهف من جديد ،لأن "كل شيء تغير" ، هذا العالم ليس عالمنا" ، " انا موتى ... انا اشباح ... انا اشقياء ... لا أمل لنا الآن في الحياة الا في الكهف هو مانملك من مقر في هذا الوجود " . ويرفض مرنوش ومشلينيا ،حتى هذه اللحظة من المأساة ،أن يعودا الى الكهف ،لأنهما على حد تعبير يمليخا " أعميان لاتبصران ... اعماكما الحب " .

ولكن مرنوش سرعان مايلحق به ،لأنه يكتشف أن زوجته وولده قد ماتا . مات ولده شيخا هرما في سن الستين . " مات قبل أن يفرح بهديتي التي كنت أحملها اليه" ، " ولدى قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم ... هذا العالم المخيف " ، " هذه الحياة المخيفة لامكان لنا فيها " ... ويعود الى الكهف .

اما مشلينيا . . . فانه يتشبث بيهو الاعمدة ينتظر عشيقته بريسكا ابنة دقيانوس ، ولكنه سرعان ما يتبين هو كذلك ان بريسكا ماتت منذ ثلاثمائة عام ، وان التي يظنها بريسكا ليست الا شبيهة بها . وهكذا يدرك هو أيضا ان " قلبه لم يعد هنا وانه لا يصلح للحياة . . . لا يصلح للزمن " ، " نعم صدق مرنوش لقد فات زماننا " . . . ويغادر البيهو الى الكهف .

الا ان معجزة جديدة تتحقق ، ان يحب بريسكا الشبيهة ، وبهذا يرتبط بالحياة الجديدة خلال قلبه . وتحبه كذلك بريسكا الشبيهة ، وتأتي اليه في الكهف بعد ان تكون قد تيقنت من موته ، لم تشأ المجيء اليه وهو على قيد الحياة ، لانه محال ان يجمعهما الحب في هذا العالم ، وجاءت الى الكهف لتموت الى جانبه .

ويموت مرنوش في الكهف كافرا بالبعث بعد ان شاهد افلاسه ، اما مشلينيا فيموت مؤمنا . . . لان له قلبا يحب . وينغلق الكهف عليهم جميعا . . وتنتهي المأساة ، المأساة المصرية عند توفيق الحكيم .

حقا انها مأساة مصرية ما في ذلك شك . وقد يتساءل قارئ ، ولكن اين مصر هنا ، بين هذه الشخوص والعلاقات ؟ لا يكفي ان اشير الى نص كبير بارز على لسان مرنوش يقول فيه " لا فائدة من نزال الزمن ، لقد ارادت مصر من قبل مجاربة الزمن بالشباب ، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال . ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها ان تموت . ولكن مصريتها في ان ما نعرفه من بعض الاساطير الفرعونية ، والخطوط الرئيسية لكتاب الموتى ، وما تلثغ به عجائزنا في مصر الحديثة ، قائم بارز في المسرحية في العودة الى الكهف ، وفي التطلع الى البعث ، في هذا الفهم الخائر للزمن ، كما سيتضح لنا بعد قليل .

فعند ما نتساءل كيف نشأت المأساة وكيف انتهت ، نجد انها بدأت بان عادت الحياة الى ابطالها بمعجزة . . . وانتهت بان فقدوا الحياة لعجزهم عن التكيف مع الحياة . كان ليمليخا حياة قديمة وغنم ترعى الكلأ ففقدها ، وكان لمرنوش زوجة وابن

ففقدهما - ومن هذا الاحساس بالفقد نشأ احساسهما بالزمن .

ولهذا كان الزمن رمزا للعدم ، وكانت الحياة هى الخلو من الاحساس بالزمن .

الفقدان والحرمان والوحدة والضيعة ،هي اذن المفاهيم الاساسية للزمن عند توفيق الحكيم . ولهذا كان الزمن رمزا للموت والعدم . ولهذا كانت السعادة واللقيا والحياة لها رمز آخر ،هو البعث الدائم ،وهو الوجود خارج الزمن ،الوجود فى الابد الوجود في المطلق .

ان اهل الكهف كما قلنا مأساة مصرية بحق ،ولكنها مأساة مصر المهزومة الخانعة المكبوتة ،الخاضعة لسيطرة ملوكها المفروضين وحكامها المستبدين ،مصر التى نعرفها من اساطير كهنة الفراعنة وامثال عجائزنا وعجزتنا ، لا مصر الشعب ولا مصر الكفاح .
ان ابطال اهل الكهف عاشوا قبل الكهف فى معركة المسيحية الاولى . . . كافحوا فى معركة تثبيتها ونشرها ،ولكنهم عندما استيقظوا وخرجوا من الكهف ،أفقدهم توفيق الحكيم كل ارتباطاتهم الحية بواقعهم الانساني الكبير . لم تعد الحياة عندهم عملية وجهدا ومشاركة ، لم تكن " طريقا للرب " كما علمهم يوحنا ،بل كانت " غنما يرعى الكلاء " " وزوجة وابنا " " وعشيقة " . فلما لم يعثروا عليهم أحسوا بالزمن . . . بالعدم . . . بالكهف . لم يثر سؤال واحد بينهم بعد خروجهم من الكهف حول معركة بناء المسيحية في طرسوس ،هل استكملت أم لم تستكمل ؟ لم يبرز تساؤل جاد عن حقيقة الحياة الجديدة . . كعملية . . كواقع متفاعل . . كبناء مشترك . . كعلاقات وقوى . . بل كانت الحياة عندهم علاقة ذات طرف واحد . " انا وغنمى فقط " ،" انا وزوجتي وابني فقط " ،" وانا وعشيقتي فقط " . . . اما انا والعالم . . انا وانتم . . انا والناس . . انا وهم . . انا ومعركة المسيحية . . . فعلاقة لا انعكاس لها فى المأساة . كانت حياتهم الجديدة ضيقة للغاية بحدود رغباتهم المحدودة . لم تكن عملية حية بحق ، بل كانت علاقة شخصية ذات طرف واحد ثابت ،فيه استقطاب وجمود . ولهذا كان الزمن - الذى هو في الحقيقة عملية موضوعية خلاقة - في هذه المسرحية حدا للعلاقة الشخصية ،ومن اجل هذا يعد عدما . . يعد موتا وكهفا مصمتا ،يعد مقابلا ونقيضا

للحياة ،لان الحياة ليست الا " انا وغني " " انا وزوجتي وابني " " انا وعشيقتي " .

ولكن مصر عند ما أخرج توفيق الحكيم هؤلاء الثلاثة من كهفهم كانت تغلي بامور اخرى . كان ذلك عام ١٩٣٣ ،ولو سبقنا هذا التاريخ بقليل لنضع في حسابنا الفترة التى أنضج فيها توفيق الحكيم هذه المسرحية قبل ان يخرجها الى الناس ، لما تغير واقعنا المصرى في شيء . كانت مصر تعيش آنذاك في لحظات رهيبة حقا من تاريخها القومى ،تذكرنا بلحظات اضطهاد المسيحية . كان فى الحكم دكتاتوس مصر " صدقى باشا " ،وهو رئيس حزب الشعب الموهوم ودستور سنة ١٩٣٠ ، وكانت الكتلة الشعبية خارج الحكم منذ سنة ١٩٢٨ ، منذ اليد الحديدية التى فرضها " محمد محمود باشا" والانكليز والملك فؤاد .

. . . وكانت الحريات مكبوتة ،والصحافة مصادرة ،والدستور ملغى ،والسجون مكتظة ،ولم تمتد الفترة التى تمكنت فيها الكتلة الشعبية من العودة الى الحكم غير بضعة أشهر ،من يناير الى يونية سنة ١٩٣٠ ، ثم خرجت الى معاركها اليومية دفاعا عن الحرية . . . والدستور في حدود مفاهيمها الطبقية .

وكان صدقي باشا . . وكان القتلى والجرحى . . في بلبيس والزقازيق والمنصورة . . . وكانت الاعتقالات والمعارك فى كل مكان يقودها الطلبة والفلاحون والعمال والموظفون . . وكان دستور جديد مزيف . . وبرلمان جديد مزيف . . وكانت الازمة تطحن وتطحن فئات الشعب . القطن يهبط سعره من ٢٦ ريالا الى ١٥ ريالا ، بل الى عشر ريالات عن القنطار الواحد ، والمحاصيل تندر ،والكرابيج أداة لاستخلاص الضرائب من اجساد الفلاحين .

وكانت معارك رائعة ضد الدستور المزيف والبرلمان المزيف ،وكان صراع الشعب رهيبا جبارا ضد الاستعباد والاستعمار ، واختلفت مواقف المواطنين آنذاك واختلفت أنصبتهم من الحركة الوطنية ،مواطنون سجنوا ،وآخرون قتلوا بالرصاص ،أو بالكرابيج ، وآخرون شردوا ،وبعضهم خان وتعاون مع دقيانوس ، وبعضهم هرب وقبع في بيته " سنين عددا " .

... وفي هذا الوقت تماما ،خرج ثلاثة من كهف توفيق الحكيم ،وهم يمليخا ومرنوش ومشلينيا ، خرجوا الى الناس ،ولكنهم سرعان ما عادوا ثانية الى كهفهم وانغلق عليهم ، لانهم ما وجدوا فى الحياة غنما ولا زوجة ولا ابنا ولا عشيقة ،لانهم استشعروا الزمن عدما لا حياة ،وفقدا لا عملية بنائية ،ونكوصا لا كفاحا .

ان مسرحية اهل الكهف ،كما سبق ان ذكرنا ،مأساة مصرية بحق ، ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل ،مصر التي ترى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج ،مصر التى ترى الزمن ثقلا وقيدا لا تيارا دافقا خلاقا وعملية نامية ، مصر التى تؤمن بالبعث الخاوى من حركة الحياة ،لا مصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور ، مصر التى تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف ، لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحى ،وتكافح من اجل تثبيت سيطرة ابنائها على حياتهم .

ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعي ،الذى وان عكس جانبا من الحياة المصرية ،الا انه لا يشارك فى حركتها الصاعدة ،بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة .

حقا ان الزمن الاسود والبعث الغيبى كانا فى مصر القديمة وما زالا فى بعض أمثلتنا الشعبية ،الا ان الزمن والبعث في مصر القديمة كانا خطة تآمرية مكنت الكهنة من نهب أقوات الشعب واستنفاد طاقاته ، كانا اسطورة من صنع الطغيان والاستبداد تجعل من الزمن خصما عليك لا حليفا لك ،حتى تتمكن من سلبك واستعبادك واستعباد ابنائك باسم الزمن الاسود ... حتى تتمكن من ان تجعلك أعزل ... محروما من القدرة على الثورة ،من القدرة على ان تفهم ان الزمن حليف حى لك ،ومظهر متطور لواقعك الحقيقى ، وأداة مثمرة فعالة فى كفاحك ضد أعداء الحياة .

حقا ان اهل الكهف ،قصة مصرية تعكس فهما مصريا للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصا ورجعية وتعسفا ، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب ، ويحارب العقل والبصيرة ،ويدافع عن الغيب واللامعقول .

انه لا يجعل من الزمن وقودا نغذى به معركة الحياة ،ضد اعداء الحياة ،بل يتخذه كهفا عدميا مظلما .

وقد يتساءل قارئ : أليس لهذا المفهوم الرجعي للزمن انعكاس على فنية المسرحية ؟ حقا ان المسرحية ليست على درجة كبيرة من حيث التماسك الفني ، فالافكار تتداعى فى استدلال منتظم ،ولكن المشاعر لا نبض فيها ولا حياة ،والمنطق الفنى يكاد يكون منعدما . فمنطق العودة الى الكهف منطق مفروض على المسرحية ،وليس مستمدا من ضرورة كامنة فيها ،ومنطق العلاقات الداخلية ،فيه من التأمل الفكرى المجرد أكثر مما فيه من الصدق الانسانى . ولا شك ان مصدر هذا العجز الفنى ،ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقى ،وانما من فلسفة فئة تتأمل الواقع دون ان تتحرك معه ،ودون ان تشترك فيه ،ودون ان تضيف اليه . . . ولكن للمسرحية وحدتها الفكرية المتماسكة وحوارها المتسلسل ، وهذا هو مصدر ما فيها من جمال ، ولكنه جمال شاحب . . . مريض .

الفصل الثاني والعشرون

القصة في مصر من الثلاثينات حتى منتصف القرن

" محمود تيمور "

القصة عند تيمور قبل الثلاثينات :

ان محاولات تيمور الأولى في فن القصة القصيرة تظهر أنه كتب القصة القصيرة فعلا في أعقاب الثورة القومية ، وهي ، فترة تحددت معها بوادر هذا الفن فظهرت في عالم الأدب قصص كل من طاهر لاشين وعيسى عبيد وشحاته عبيد . كما أنها من ناحية اخرى الفترة التي سادها ابتعاد الكتاب عن عالم الخيال لأن المجتمع المتأثر بالثورة لم يعد يقبل الأوهام والخيالات التي كانت تقدم له ، بل أصبح يحترم الحقيقة ويتذوق ما يصف له الواقع المعاش المحس .

وكان طبيعيا أن يساير تيمور هذا الاتجاه نحو الواقع ، ووصف الحقيقة كما هي ، وأن ينادى بالاتجاه صوب الحياة حتى تكون للقصص قيمة ويعم نفعها وتسرى فائدتها :

"كلما اقتربت القصة من الحياة كان نفعها أعظم ، وتأثيرها أشد " اذ ان المرء يستفيد ولا يتأثر من الخيالات والأوهام بقدر ما يتأثر من الحقائق التي تحيطه التي يعيش في جوها " ويستطرد موضحا رأيه : " فواجب القصصي أن يوجه نفسه شطر (الحياة) دائما ، شطر ذلك الينبوع الذى يفيض بكل صنف من الأصناف ، الجميل والكريه ، العذب والمر ، العادل والقاسي ، الضاحك والباكي ، فيأخذ منه ما يريد يصبغه قصصا طليعة للقراء مرآة يرون فيها أنفسهم ويطلعون فيها على خفايا الحوادث التي تقع بين ظهرانيهم ... " (1) .

---

(1) "الشيخ جمعة وقصص أخرى" . محمود تيمور ـ ط2 ـ 1927 المطبعة السلفية ، ص 12 .

لقد تحددت نشأة القصة القصيرة عند تيمور بمرحلة الانتقال من الرومانسية المسرفة الى الواقعية الساذجة التي لم يكن يهمها الا أن تعرض الحقيقة وحدها من دون تحوير فني أو إعمال فكر، فهو يعتمد على دقة ملاحظته ـ في رسم صورة أمينة للحقيقة التي يراها، ثم يلجأ بعدما يكتب القصة الى أحد أصدقائه من الرسامين، فيطلب اليه رسم صورة دقيقة للشخصية أو الشخصيات التي يصورها، ولعل ذلك كان ايهاما منه بأنه صريح وصادق ولا يكتب الا الحقيقة المحلية الموجودة بالفعل بل انه يختار شخوصه ممن عاشرهم وخالطهم وتأثر بهم، ووعت حافظته ماكانت تلوكه ألسنتهم من شتى الأحاديث والأقوال . فهو يصدر قصته (الشيخ جمعة) . بقوله : " أعرف الشيخ جمعة منذ كنت طفلا صغيرا " (١) وحينما ينشر القصة ضمن أولى مجموعاته يقدم لها بتقرير مدى ماكان للشيخ جمعة من فضل عليه : " أحفظ لك في قلبي .. أيها الراقد في نومك الأبدى بهدوء وطمأنينة كما كنت تعيش في الدنيا بهدوء وطمأنينة أحسن الذكريات ماحييت وأقر بما كان لشخصيتك البارزة الممتازة على نفسي من الأثر القوى الذى أنتج لي أول عمل فى حياة الأدب ... " (٢) .

وكما كان تيمور يعرف الشيخ جمعة معرفة حقيقية، كان يعرف الكثير من شخوصه في هذه الفترة، ينقلها عن الواقع نقلا، ويلتزم الدقة، والحقيقة في هذا النقل، ويحاول أن تكون موضوعاته وشخوصه من عالمه الذى يعيش فيه ويتأثر به .

وكان تيمور، في أثناء زوراته الى القرية يجلس الى شخوص يتحدث اليهم، ويسمع منهم الأخبار والنوادر، وقد نقل الى الورق صورا لشخصيات ريفية حقيقية كالشيخ سيد العبيط وغيره .

---

(١) " السفور "، العدد ٢٩٨ ـ ١٢ مايو ١٩٢٢ . ص : ٣ .

(٢) " الشيخ جمعة " ـ محمود تيمور ـ ط ٢ . ١٩٢٧ ـ ص ١٨ .

أما عن شخوصه الذين كان ينقلهم من المدينة ، فشخصيات شعبية تعيش في الأحياء الوطنية ، التي عاش فيها تيمور جزءا من حياته ، فقد ولد في درب سعادة وهذا الحي " أصيل في شعبيته ، يجمع أشتاتا من الطوائف والفئات ، وهو حافل بالصناع والتجار وأرباب الحرف من كل صنف ، وفيه تتوهج مختلف التقاليد والعادات والخصائص التي تتبلور فيها شخصيتنا المصرية في المدينة وقد اندمجت في هذا الحي من عهد الطفولة وجانب من عهد الصبا ، أختلط بأهله وألاعب أولاد الحارة ، وأعامل أصحاب الدكاكين المجاورة وأستمع الى أحاديث الأهلين صباح مساء وتقع عيني على شخصيات وأحداث ، فيها العادى المألوف وفيها الطريف العجيب وفيها المضحكات والمبكيات .. " (١)

وتيمور في رسمه لشخوص هذه الفئة كان يبدو عطوفا عليهم ، وربما كان يشعر بالفخر " لأنه كان يشعر أن هذه البيئة هي التي أنجبت المكافحين والأبطال الذين تحملوا العبء الأكبر في الثورة القومية في سنة ١٩١٩ .. " (٢) .

وتيمور ككاتب حقائق في هذه المرحلة ، لم يكن يعنى بشيء قدر عنايته بعرض الحقائق الحياتية فهو يؤمن بأن " من حقائق الحياة التي تجرى تحت ستار الخفاء ما هو فاضح ومؤلم والكاتب القصصي الذى شعاره دائما وصف الحقائق كما هي يرى من واجبه عرض هذه الفضائح مهما كانت قاسية ... " (٣) .

ولذا لم تسيطر عليه فكرة معينة نحو تصوير الخير فقط أو تجسيد الشر وحده ولكنه حاول تصوير الحقيقة الموجودة ، فكما يرسم لنا شخصية الشيخ جمعة ، الرجل الفيلسوف ،

---

(١) مجلة " الآداب " . العدد التاسع . سبتمبر ١٩٦٠ ــ السنة الثامنة ، ص ١٠ .
(٢) " تطور الرواية العربية الحديثة في مصر " ، د . عبد المحسن طه بدر ــ دار المعارف ١٩٦٣ ــ ص : ٢٣٣ .
(٣) " الشيخ جمعة " ــ محمود تيمور ــ ص ٢٦ من مقدمته لقصة " الاجرة " .

العامي السعيد بايمانه ، المنعم فى خيالاته ، الذى يروى لنا في بساطة فطرية قصته ، وقصة سيدنا سليمان وما جرى له مع النسر الهرم الذى عاش ألف ألف عام ، نراه يقدم لنا شخصية أخرى ، ليست بهذه المثابة من الطيبة والسذاجة ، فالشيخ نعيم ، وثق فيه أهل القرية ، لما أظهر لهم من ورع وصلاح ، وأصبحوا يترددون عليه كلما طلق أحدهم زوجته ثلاثا ، حتى يحلل لهم الشيخ نعيم الزواج بها مرة ثانية ، وكان يطلب الى كل زوج أن يختار محللا يقوم بدور الزوج في الفترة التي يحددها ، وكثيرا ماكانوا يختارونه هو لثقتهم فيه .. وشاع ذلك في القرى المجاورة ، فأخذ الرجال يتوافدون عليه بزوجاتهم المطلقات ليحللن لهم بعد زواجهن به ... ولم يكن الشيخ نعيم يرفض أيا من هذه الزوجات ، بينما احتار أمام ست الكل طليقة تهامي أفندى وهو من سكان البنادر ، فقد كانت جميلة ، جذابة ، ساحرة فأعجب بها ، وأحبها ودر عليها مالا وخيرا . وتشبث بها وأصر فيما بينه وبين نفسه على عدم التفريط فيها .. وكان كلما أتى تهامي أفندى لأخذها تعلل بأسباب مختلفة ، ثم أعلن في الناس أن المولى عز وجل أمره بأن ينقذ زوجة هذا الرجل منه ، ويحميها من شره ، وهو لا يستطيع أن يعصي أمر مولاه ... وصدق الريفيون دعواه وآمنوا بفكرته وما ان أشار عليهم بطرد تهامي أفندى حتى طرحوه أرضا " وعاد هو منتفخا كالديك الرومي ميمما صوب داره فى جمع من أتباعه المخلصين تحفه المهابة ويحيطه الجلال .. " (١) .

و" الشيخ سيد العبيط " (٢) على الرغم من أن الناس في القرية أحاطوه بالمهابة وخلعوا عليه صفة الأولياء ، فقدموا له المال والقوت زلفى ليلتمسوا لهم طريقا الى الجنة ، سرعان ماينقلب وضعه ويتحول الى شخصية أخرى مخالفة تماما ، تصفع الناس على وجوههم بلا

---

(١) " الفجر " ـ العدد ٧٣ ـ ١ يوليه ١٩٢٦ ـ ص٣ القصة بعنوان " ضحايا المحلل " .

(٢) " الفجر " . العدد ٦٤ ـ ٦٥ ـ ابريل ١٩٢٦ .

سبب ، وتخطف كل ماتجده أمامها في الاسواق ، وتخنق الدجاج والاوز وتطرحها في الطريق العام في غير تهيب ولا وجل ، انه رجل لا يحترم الفلاحين الذين أولوه مكانا ساميا في قلوبهم .

وتيمور ، على الرغم من أنه ينوع في وصفه لشخوص البيئات الشعبية ، والريفية ، فيتناول شخصيات سوية واخرى شاذة غريبة ، غير سوية في تصرفاتها ، يبقى عطوفا على شخوصه مؤمنا بأنها تتشبث بأهداف ومثل عليا يندر وجودها في البيئة الارستقراطية التي يركز في تصويره لها على ما فيها من عيوب ويظهر أمراضها ويكشف عن مساوئها . . ففي هذه البيئة توجد مجالس اللهو ، وينتشر الرياء والتزلف ، وهي تغص بالمتحذلقين والمتعاظمين ، والمغرمين بفضح عيوب الناس وخفاياهم سترا لعيوبهم هم ، وغير هذا كثير مما أجاد وصفه وتصويره اجادة بالغة لم تكن متوفرة لغيره ممن لم يندمج في مثل طبقته اندماجا كليا .

ويسود تقديمه لشخوص هذه الطبقة الارستقراطية نوع من عدم الاشفاق عليها ، والكراهية لها ولما تتمسك به من عادات وتقاليد ، ويبدو ذلك واضحا في تعريف سلامة أفندى أحد أبطال قصة (هي الحياة) . يقول : " مذهبه في الحياة أن يستمتع بملذاتها المشروعة والمحرمة على حد سواء الى آخر نقطة منها ، لذلك يأتي الفاحشة جهارا وبلا حساب . . . . . أنهكته معيشة الفجور فأصبح وجهه كالمومياء ينذر بموت عاجل . . يدخل الغفلة على نفسه عند مقتضيات الاحوال فيجعل الاسود أبيض والابيض أسود ليجلب السرور لنفسه . . " (١) وبطل (واسطة تعارف) شاب ثرى ، يتحايل دائما على تغيبه من المدرسة ، لانه يقضي ليله عابثا مترددا على دور اللهو والمجون ، وتعطيه احدى عشيقاته الراقصات بطاقة توصية لاحد أطباء العيون ، كي يكتب له شهادة مرضية يقدمها للمدرسة حتى يعفى من نسبة الغياب المقررة ، ويتصادف أن يكون طبيب العيون ــ نجيب شافعي ــ دكتورا عاطلا كاد ينسى مهنته لعدم

---

(١) " الشيخ جمعة " . محمود تيمور ــ ص ٩٨ .

مزاولتها مكتفيا بما ورثه هو الآخرعن والده من ثروة أغنته عن اجهاد نفسه في صناعتـــه ، فيعطيه الشهادة ووعدا باللقاء مساء عند " سنية زاهر ـ معلمة البيانو الخصوصية ـ شارع الساحة ـ مصـر " (١) .

ان معظم شخوص هذه الطبقة تتعلق بأوهام تافهة ، وتضيع وقتها عبثا ، ولا قيمة لها في دفع المجتمع وتطوره والنهوض به .. وشفيع بك خير مثال لمثل هذه الفئة من العاطلين بالوراثة ، فهو في الثانية والعشرين "عليه مظاهر الارستقراطية والثروة . تلوح على محياه السذاجة والتطلع الى الأبهة . له شارب مفتول دائما بالجوزماتيك . ويضع على احدى عينيه النظارة الفردية " المونوكل " ورث ثروة لا بأس بها .. " (٢) جاءته برقية من (ف) تخبره أنها ستمر بميدان الاوزاعى الساعة .. ، فيكلف نفسه مشقة الانتقال من الاسكندرية حتى يصل في الموعد ، بل قبله بكثير ، ويغرق نفسه في الروائح العطرية ، وينتظر في الميدان طويلا ، يفتل شاربه ، ويصلح طربوشه ، ويمني نفسه أمنيات عذاب ، ثم تمر سيارة كلمح البصر ، فلا يبصر بداخلها الا شبحاً كان يحرك منديلا في يده ترحيبا به . ثم تغيب السيارة عن عينيه ، وهكذا لا يحظى منها سوى بنظرة واحدة كلفته الكثير .

أما " صفا بك " فيستهدف لنفسه حياة الدعة والثراء والترف ، فيرضى أن يقدم زوجته " تحيات " لمن يريد بعشرة جنيهات عن الليلة الواحدة حتى ولو كان ذلك لأخلص أصدقائه .

ان قيمة الانسان في هذه الطبقة التي اجاد تيمور تصويرها لا تقدر بشيء غير المال والمال وحده .

ولقد كان فـن تيمور في هذه المرحلة مرآة تنعكس عليها صورة الطبقات التي كانـت

---

(١) مجلة " المشكاة " ـ العدد ٢ ـ ١٥ يناير ١٩٢٣ ـ ص ٣٨ .

(٢) " الفجـر " ـ العدد ٣٦ ـ ٢٠ سبتمبر ١٩٢٥ ـ قصة (مغفل) ص ٣ .

موجودة وجودا حقيقيا في مصر ،كما هي ، من غير زخرفة أو تجميل .

القصة عند تيمور من الثلاثينـــات حتى منتصف القـــرن :

يبدأ في حياة محمود تيمور الفنية طور آخر يثور فيه على النزعة المحلية ويرى انهـــا ليست كل شيء في القصة بعامة والأدب الكبير بخاصة ، ويستهدف السمو بقصصه القصيرة الى مستوى الآداب العالمية على أوسع نطاق ، فيجنح الى تناول موضوعات وثيقة الاتصال بالانسان من حيث هو انسان ، وبالطبائع البشرية في مجالها العريض ، " موءمنا بأنه لاخلود لأدب الا اذا كان صادق التعبير عن الانسان ، مصورا لأعمق خوالجه وأشيعها في كل مكان " (١) .

ويعترف محمود تيمور بالمدى البعيد لتأثير الرحلات الى اوربـا في أدبه ووعيـــه بالحياة الانسانية ، في محاضرته التي ألقاها بالجامعة الامريكية عام ١٩٣٨ والتي صدر بها مجموعة (فرعون الصغير) حيث يقول : " .. واتصلت بالأدب الاوربي الحديث أقرب اتصـال وطالعتنى أثناء اقامتي هناك مرئيات ومناظر هزت نفسي وتغلغلت في صميم قلبي . كما ان خبرتي بالحياة ومعرفتي لها قد اتسعت وتنوعت ، فكان لهذه الحياة الجديدة التي عشتها هناك أثر لا ينكر في تطور تفكيري . ورأيت على ضوء مطالعاتي الجديدة وفهمي لنظريات الأدب العالمي أن اللون المحلي ليس كل شيء ، بل هو بعض الشيء ، وما الأدب الكبير الا أن يولـــى الانسان وجهه شطر النفس البشرية ، فحولت اتجاهي نحو هذه الوجهة ، محاولا التقـــدم فيها ما استطعت الى ذلك سبيلا (٢) .

لقد ترسم تيمور في هذه المرحلة الفنية خطا موباسان في كتابة القصة القصيرة ، واعجب بقدرته على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة ، مختلفة الألوان ، فيها بساطة وصدق ، الى جانب

(١) " ظلال مضيئة " ــ ص ١٧١ .
(٢) " فرعون الصغير " . محمود تيمور . ط ١ . ص ٢٢ ــ ٢٣ .

امتلاكه لناصية الصياغة القصصية ، ومهارته في جمع الأطراف التي يبني عليها العمل القصصي الفني من أحداث وشخصيات .

كما تحول صاحبنا في هذه المرحلة نحو تحليل النفس البشرية فهجر الاحتفال بالمظهر الخارجي وتحديد الملامح والقسمات الظاهرة ، فأصبحت القصة القصيرة عنده وكأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف وتباين الأحاسيس والانفعالات .

واذا ماتأملنا القصص التي بدأ يكتبها منذ أواخر عام ١٩٢٨ خاصة حينما كان يبعث بقصصه من (لوزان) بسويسرا ، لوقفنا عند هذه الظاهرة ، ولتجلت واضحة . حيث تكثر القصص التي تدور حول الصراع النفسي الباطني والتي تتصل بالانسان من حيث هو انسان تصطرع في داخله غرائز متعددة ، ودوافع كثيرة ينجم عنها السلوك الاجتماعي .

وتيمور يمارس في قصصه التحليل النفسي ، في غير تعقيد قد يحيل القصة الى بحث نفسي أو دراسة سيكلوجية . يحافظ قدر استطاعته على الخصائص الفنية للقصة القصيرة ، ويحتفظ لها بعناصرها ووحدتها ، ويحاول ألا تطغى الناحية التحليلية على بقية الأسس البنائية للقصة .

انه يحلل نفسية بطل قصته "عن طريق تفسير سلوك البطل ، وصدى كل مايحدث في أعماقه ويظهر الى أى حد تتغير الانعكاسات والأضواء بتغير الأحوال التي تمر بها الشخصية . وكمثال على اتجاه تيمور الى التحليل النفسي وعلى اسلوبه في ذلك نورد قصة (نجية) ابنة الشيخ . ان عنوان القصة يوحي بأنها تتركز في شخص نجية لكنها في الحقيقة ترسم لنا صراعا داخليا في نفس" الشيخ عمار السعداوى " بقرية الشماريخ وقد عادت ابنته بعد عشر سنوات من طرده لها ، بعد ماارتكبت اثما كبيرا ألحق به العار .. انها تعود فتلجأ الى أم شلبية خادمه العجوز ، خشية أن يلحق بها أذى منه .. وتثير هذه العودة في نفسه كوامن

الذكرى ، أيام كانت نجية ابنته طفلة صغيرة يحملها على ظهره ملاعبا ، أو يخرج بها الـــى الغيط تاركا لها زمام الجاموسة ٠٠ ويستسلم الرجل فترة لذكريات ماضيه البعيد ، حتى اذا تذكر أنها وهي في السادسة عشر ألحقت به العار ، وأنه طردها من بيته طرد الكلاب ، ارتجف ، والتهب وجهه ، وكلما اقتربت منه أم شلبية تطلب اليه أن يغفر لها ، ويذهب لرؤيتها في دارها لاسيما أنها تريد أن تراه قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ، ارتعد وثارت نفســه ، واضطرب قلبه ، فكيف يذهب لرؤيتها وهو الذى طردها ، وكيف يغفر لها ذنبها وقد دنست شرفه وحطت من قدره ؟ ثم يعود فيسائل نفسه : كيف يتأتي له أن يتركها تموت وحيدة وفـي دار غريبة وهي ابنته وقرة عينه والأثر الباقي له في الحياة بعد أن ماتت زوجه ؟ ٠ انه لا يريـد أن يراها أبدا ، ويرغب في القاء نظرة أخيرة عليها : على وجهها ، وجسدها ، وشعرها ٠ قبل أن تموت ٠٠ ان كان ذلك صحيحا ٠٠ هي طيبة ، طاهرة ، نقية ، تائبة ، والناس كلهم كلاب ، منافقون ٠ ويخرج الرجل من بيته ثائرا كالبركان لا يعرف لقدميه وجهة ولا قصدا ٠ "وكان الهواء ساخنا كأنه يهب من فرن متوقد ٠ وكان يخيل له في أثناء سيره أنه يسمع صوتا مجهولا يقول له في الحاح : "نجية جت ، نجية جت" واتحد الصوت بحركة أقدامه في المشي ٠٠ فأن أقدامه بذاتها هي التي كانت تتكلم على ضرب واحد مرددة الصوت ، ثم تضخمت الجملة وعلا صداها ، فسمعها من حوافر الدواب ومن حفيف الأشجار ٠٠ وكان اذا مرت جماعة فسألته عن أمره خيل له أنها تردد أمامه تلك الجملة الغريبة ٠٠ وانقلبت الدنيا كلها أفواها تكرر على مسمعــه هذه الجملة ، يسمعها ترن في هيكل جسمه ، ويحس بصداها يتجاوب بين جوانحه ٠

وكان الرجل يتخبط في سيره وقد أصبحت هيئته مخيفة ومثيرة للاشفاق في آن واحــد ٠ وخطر له أن يذهب الى قهوة البلدة ليفرج عن نفسه قليلا ٠ فحول وجهته اليها وجد فـــي السير كأنه على ميعاد مهم يخشى أن يفوته ٠ وبعد حين وجد نفسه أمام دار يعرفها حـــق

المعرفة ، فارتجف وتسمرت قدماه أمام الباب .. وبغتة صرخ قائلا :

ــ أين أنت يانجية ... أين أنت ؟

واقتحم الباب مهرولا ، ورأى أمامه شبحا هزيلا ممددا على الأرض يجيبه في ضعف " أنا هنا ياأبي ... " (١) ويلتقي الأب بابنته فيحتضنها ، ويحس بالراحة تسرى في أعماقه ، ويذكرها بالسوق ، والحلوى ، والجاموسة ، وبحكاية ست الحسن والجمال . وكأن هذه اللحظات المعدودة قد مسحت بعصاها السحرية ماخلفته لهما الأيام من خزى وألم ... وتموت نجية ويعود الشيخ عمار الى داره منكس الرأس ، ليستيقظ في الصباح ــ وكان يوم الجمعة ــ ويذهب ليؤدى الصلاة ، فيجد خطبة الجمعة عن الزنا . ويشهر الخطيب بالزانين والزانيات . وهنا يهب الشيخ عمار للدفاع عن شرفه وابنته ، متوهما انه المقصود بهذا الحديث ، ويصيح بأعلى صوته بغتة :

" ليس لك أن تحكم على مصير الناس أيها الرجل . ان الله وحده هو الحكم الأكبر ... لاأريد أن أسمع أحدا يتكلم عنها .. كلكم كلاب منافقون ، أما هي فطيبة القلب ، طاهرة ، وقد ماتت بين يدى تائبة " (٢) ويهجم على المنبر ، ويمسك بالخطيب يريد خنقه ، لكنه يشعر بخور شديد في قوته ، ويسقط على الأرض والزبد يغطي وجهه ويديه .

ان هذا الاتجاه النفسي يسود في معظم القصص التي كتبها تيمور في الطور الثاني من حياته الفنية . فهو في هذا الطور يعالج المشكلات النفسية للأفراد ، وقصصه تدور حول الغرائز ومدى استحكامها في تصرفات الأفراد وسلوكهم وانفعالاتهم ، فقصته (المحكوم عليه

---

(١) مجلة " الحديث " . العدد الأول من السنة السابعة ــ كانون الثاني ــ يناير ١٩٣٣ . ص٧٥ .

(٢) المصدر السابق ــ ص٧٦/ ٧٧ .

بالاعدام(١) . تصور لنا نفسية خضعت لحكم الأوهام والهواجس، حيث تلعب الأوهام في هذه القصة دورا قد تعجز عنه أبلغ الحقائق في كيان الأحياء .

وقصته (الرجل المريض) (٢) تصور نفسية المريض الذى أزمن مرضه ، فسئم كل شيء في الوجود وبات ينقلب في لحظة واحدة من رأى الى رأى . فهو كالطفل الذى يشكو ويصرخ ويحب التملق والملاطفة ويطلب الى الذين يرعونه أن يحيطوه بالكذب والنفاق ليغش نفسه .. وهو مع آلامه المبرحة يطلب الحياة على الرغم من أنه يحياها بكره ومضض، انما هي غريزة حب البقاء .

وفي قصة (حسن آغا) (٣) يسلط الضوء ويركزه على نفسية البخيل ، ويوضح الوساوس التي تساور نفسه ، والاشباح المزعجة التي تتراءى له في يقظته وأحلامه حرصا على ماله .

أما فنية القصة القصيرة فقد تطورت في هذه المرحلة عند تيمور، من حيث البناء، والسرد وطرق العرض، والتناول ، وأسلوب المعالجة والتصوير . كما اشتد حرصه على أن تكون للقصة وحدة موضوعية ، وأصبح يفريق تفريقا واضحا بين ما يمكن أن يعد رواية، وما هو في الحقيقة قصة قصيرة ، ووقف عند خصائص هذين اللونين اللذين يندرجان تحت جنس أدبي واحد ، فرأى أن كاتب القصة القصيرة يعالج فيها "جانبا من حياة ، لا كل جوانب هذه الحياة ، فهو يقتصر على سرد حادثة ، أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته . على أن الموضوع مع قصره ، يجب أن يكون تاما ناضجا من وجهة التحليل والمعالجة ولا يتهيأ هذا الا ببراعة يمتاز بها الكاتب الاقصوصي ، اذ أن المجال أمامه ضيق محدود ، يتطلب التركيز الفني . وغاية الرأى في هذه النقطة أن الاقصوصة على أصولها المقررة يجب ألا تتناول

(١) مجلة "الحديث" العدد ٦ من السنة الثانية ـ حزيران ١٩٢٨ ـ ص: ٤٢٥
(٢) مجلة "الحديث" ، كانون الثاني ١٩٣٠ ـ ص: ٦٥ .
(٣) مجلة "الحديث" العدد الممتاز من السنة الخامسة ـ كانون الثاني ١٩٣١ ص ٦١ .

موضوعا مترامي الأطراف تستغرق الحياة فيه فترة طويلة من الزمن • فاذا تورط الكاتب الاقصوصي في معالجة موضوع واسع ، فقدت الاقصوصة قوامها الطبيعي ، وأصبحت نوعا من الخلاصات والاختصارات للقصص الكبيرة وليس هذا من الفن في قليل او كثير •• (٢) •

وقد جعله هذا المفهوم الفني للقصة القصيرة يركز في قصته حول حادثة مفردة ، ويعني أكبر العناية بالمواقف لا بالأشخاص حتى أصبح يتميز باتجاه أقاصيصه نحو الموقف أو الحادثة أو نحو جانب يسير من جوانب الشخصية ، او جزء دقيق في حياة شخص بعد أن كان يكتب تاريخ حياة كاملة في صفحات طوال •

(١) " دراسات في القصة والمسرح " • محمود تيمور — ص ١٠٤ •

المراجع باللغة العربية (١)

ابن ذريل / عدنان

الادب المسرحي في سورية

(دراسة في المسرحية العربية السورية منذ أبي خليل القباني الى اليوم)

دمشق

أبو شنب / عادل

بواكير التأليف المسرحي في سورية

اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ .

الابيارى / فتحي

الجنس والواقعية في القصة

القاهرة - بلا تاريخ .

أحمد / عبد الاله

نشأة القصة وتطورها فى العراق

مطبعة شفيق ، بغداد ١٩٦٩ .

اسماعيل / صدقي

المؤلفات الكاملة (مقالات أدبية ، مناقشات تربوية ، خواطر)

المجلد الرابع ، دمشق ١٩٨٠ .

---

(١) لم تدخل في هذه القائمة الاعمال الادبية الفنية التي درست في الكتاب وقد أشير اليها في الحواشي .

الاشتر / د . عبد الكريم
دراسات في أدب النكبة (الرواية)
دار الفكر ط ١ ١٩٧٥

الاشتر / د . عبد الكريم الاشتر
النثر المهجرى
لبنان ١٩٦٤

الاصبحي / منير صلاحي
الحقيقة والرواية
اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨

أنطون / فـرح
مكتبة صادر - بيروت ١٩٥١

البحرة / نصر الدين
أحاديث وتجارب مسرحية
اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٧

بدر / د . عبد المحسن طه
تطور الرواية العربية الحديثة في مصر
دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٨

جومييه ، الاب ج - ترجمة د . نظمي لوقا
ثلاثية نجيب محفوظ
دار مصر للطباعة ١٩٧٤

حسن / محمد عبد الغني
جرجي زيدان
سلسلة أعلام العرب ، القاهرة ١٩٧٠

حسين / طــه

من أدبنا المعاصــــــر

الطبعة الثانية ١٩٥٩

حقي / يحيى

فجر القصة المصريـــــة

المكتبة الثقافية (٦) ـ القاهرة

خاكي / أحمد

أعلام الاسلام (قاسم أمين)

دائرة المعارف الاسلامية ـ دار احياء الكتب العربية

الخطيب/ د . حسام

سبل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية

دمشــق ١٩٨١

الخطيب/د . حسام

ملامح في الادب والثقافة واللغة

وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٧٧

الخطيب / محمد كامل ـ عيد ، عبد الرزاق

عالم حنا مينه الروائي

دار الآداب ١٩٧٩

الخطيب / محمد كامل

المغامرة المعقـــدة

وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٧٦

الدقاق / د . عمر

تاريخ الادب الحديث في سورية

جامعة حلب ـ كلية الآداب ، حلب ١٩٧٦

الدقاق / د . عمر

ملامح الشعر المهجري

منشورات جامعة حلب ـ كلية الآداب - حلب ١٩٧٨

دوارة / فؤاد

في الرواية المصرية

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٨

دوارة / فؤاد

في النقد المسرحي

مصر ١٩٦٥

الراعي / د . علي

دراسات في الرواية المصرية

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٤

الراعي / د . علي

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

سلسلة مطبوعات الجديد - القاهرة ١٩٧٣

الراعي / د . علي

المسرح في الوطن العربي

سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٠

راغب / نبيل
قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ
(دراسة تحليلية لاصولها الفكرية والجمالية)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ط ٢

رشدى / د . رشاد
فن القصة القصيرة
دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٥

الريّس / رياض نجيب
الفترة الحرجة
دراسات نقدية
بيروت ١٩٦٥

زين الدين / أمل - باسيل ، جوزف
تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية
دار الحداثة - بيروت - الطبعة الاولى ١٩٨٠

سابا / عيسى ميخائيل
أمين الريحاني
دار المعارف بمصر ١٩٦٨

سليمان / نبيل ، ياسين ، بوعلي
الايديولوجية والادب . في سوريا ١٩٦٧ - ١٩٧٣
الطبعة الاولى ١٩٧٤ - بيروت

سليمان / نبيل
النقد الأدبي في سوريا
دار الفارابي - بيروت ١٩٨٠

سماق / فيصل
الواقعية في الرواية السورية
دمشق ١٩٧٩

الشاروني / يوسف
الرواية المصرية المعاصرة
كتاب الهلال ٢٦٨ ـ القاهرة ١٩٧٣

الشاروني / يوسف
القصة القصيرة
سلسلة كتاب الهلال ـ العدد (٣١٦) القاهرة ١٩٧٧

الشاروني / يوسف
القصة والمجتمع
سلسلة كتابك ـ ٧٤ ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٧

الشايب / أحمد
أصول النقد الادبي
الطبعة السابعة ١٩٦٤ ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة

الشريف / جلال فاروق
ان الادب كان مسؤولا
اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٨

شكرى / د . غالي
أدب المقاومة
مكتبة الدراسات الادبية ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠

شكرى / د . غالي
أزمة الجنس في القصة العربية
منشورات دار الافاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثالثة ١٩٧٨

شكرى / غالي
صراع الاجيال في الادب المعاصر
سلسلة " اقرأ " دار المعارف بمصر - العدد ٣٤٢ ، ١٩٧١

شكرى / غالي
معنى المأساة في الرواية العربية
١ - رحلة العذاب
منشورات دار الافاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٨٠

شوكت / د . محمود حامد
الفن المسرحي في الادب العربي الحديث
دار الفكر العربي - القاهرة - الطبعة الثالثة ١٩٧٠

صالح / رشدى
المســرح العربي
مطبوعات الجديد - العدد الرابع - القاهرة ١٩٧٢

صبحي / محي الدين
مطارحات في فن القول
اتحاد الكتاب العرب - دمشــق ١٩٧٨

الطالب / د . عمر
الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية
دار العودة - بيروت ١٩٧١

طرابيشي / جورج
الادب من الداخل
دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨

طرابيشي / جورج
الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية
بيروت ١٩٧٨
العالم / محمود أمين - توفيق الحكيم ..
المفكر والفنان
دار القدس - بيروت - الطبعة الاولى ١٩٧٥
العالم / محمود أمين ، أنيس ، عبد العظيم
في الثقافة المصرية
دار الفكر الجديد - بيروت ١٩٥٥
العشرى / جلال
مسرح أولا مســـرح
مطبوعات الجديد ، العدد ٣٩ - القاهرة ١٩٧٥
عطية / احمد محمد
الالتزام والثورة في الادب العربي الحديث
بيروت ١٩٧٤
عطية / احمد محمد
البطل الثورى في الرواية العربية الحديثة
وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٧٧
عطية / احمد محمد
فن الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة
دمشق ١٩٧٧
عطية / احمد محمد
مع نجيب محفوظ
منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧١

عوض / ريتا

أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير

المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الاولى ١٩٧٩

غريب / جورج

سليمان البستاني في مقدمة الالياذة

الموسوع في الادب العربي - دار الثقافة - بيروت - بلا تاريخ ،عدد (٢)

فرّاج / عفيف

الحرية في أدب المرأة

دار الفارابي - بيروت ١٩٧٥

الفيصل / سمر روحي

ملامح في الرواية السورية

اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٩

القاسم / د. أفنان

غسان كنفاني (البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني

من البطل المنفي الى البطل الثورى)

وزارة الثقافة والفنون - العراق

القاسم / نبيه

دراسات في القصة المحلية

قطاية / د. سلمان

المسرح العربي من أين والى أين

اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٢

الكيالي / سامي

مع طه حسين "٢"

سلسلة "اقرأ" ، دار المعارف بمصر - العدد ٣٠١ ، ١٩٦٨

ماضي / شكري عزيز
انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية
المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الاولى ١٩٧٨
مجموعة من العلماء السوفييت
بحوث سوفيتية في الادب العربي
دار التقدم ١٩٧٨
مجموعة من المؤلفين السوفييت
تاريخ الاقطار العربية المعاصر
جزأن - دار التقدم - موسكو ١٩٧٥
مجموعة من العلماء السوفييت
تاريخ الاقطار العربية المعاصر
دار التقدم ١٩٧٦
محسّب / حسن
البطل في القصة المصرية
سلسلة كتابك ١٠٦ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٧
محمدية / احمد سعيد
الطيب صالح عبقرى الرواية العربية
دار العودة - بيروت ١٩٧٦
المدلجي / ثابت
الرجل الاعصار (جمال الدين الافغاني)
دار المعجم العربي - بيروت ١٩٥٤
مصطفى / د . شاكر
محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية
معهد الدراسات العربية العالمية - القاهرة - ١٩٥٧
المصلح / احمد
مدخل الى دراسة الادب المعاصر في الاردن
اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٠

المقدسي / أنيس

الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث

دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٣

المقدسي / أنيس

تطور الاساليب النثرية في الادب العربي

دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٥

ملحيس / ثريا

ميخائيل نعيمة الاديب الصوفي

دار صادر - بيروت ١٩٦٤

مندور / د . محمد

المســـــرح

دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية ١٩٦٣

مندور / د . محمد

المسرح النثرى

دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - بلا تاريخ

المويلحي / محمد

حديث عيسى بن هشام

سلسلة كتاب الهلال - العدد ٩٨ - القاهرة ١٩٥٩

نجم / د . محمد يوسف

القصة في الادب العربي الحديث

الطبعة الثانية - بيروت ١٩٦١

نجم / د . محمد يوسف

المسرحية في الادب العربي الحديث

١٨٤٧ - ١٩١٤

دار الثقافة - بيروت ١٩٦٧

النساج / سيد حامد
تطور فن القصة القصيرة في مصر
من سنة ١٩١٠ الى سنــــة ١٩٣٣
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٨
النساج / د . سيد حامد
القصة القصيرة
سلسلة كتابك ـ ١٨ ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٧
النقاش / رجاء
أدباء معاصرون
سلسلة كتاب الهلال ـ شباط ١٩٧١ - ٢٤١
هيكل / احمد
الادب القصصي والمسرحي في مصر
دار المعارف بمصر ١٩٧٩
وادى / د . طه
صورة المرأة في الرواية المعاصرة
مركز كتب الشرق الاوسط ـ القاهرة ١٩٧٣
وحيد / علاء الدين
مسرحيات في الوهج والظل
كتاب الهلال ، مصر ١٩٧٦ ـ العدد ٣٠٦
ياغي / د . عبد الرحمن
الجهود الروائية (من سليم البستاني الى نجيب محفوظ)
دار العودة ودار الثقافة ـ الطبعة الاولى ـ بيروت ١٩٧٢
يونغ / برباره ترجمة سعيد عفيف بابا
هذا الرجل من لبنان
بيروت ١٩٦٤

مجلة الآداب

عدد خاص (الرواية العربية الجديدة)

بيروت - ١٩٨٠

مجلة الاقلام العراقية

(عدد خاص عن المسرح العربي المعاصر)

العدد السادس ١٩٨٠

مجلة الحياة المسرحية - دمشق - العدد (٢) ١٩٧٧

مجلة الحياة المسرحية

وزارة الثقافة السورية - دمشق - مجلة فصلية - العدد (٣)

١٩٧٧ - ١٩٧٨

مجلة الحياة المسرحية - مجلة فصلية

وزارة الثقافة السورية - دمشق - العدد (٤ - ٥) ١٩٧٨

مجلة الطريق

بيروت - ايلول ١٩٦٧

مجلة عالم الفكر

الكويت - ١٩٧٢

مجلة المعرفة - عدد خاص - نحو مسرح عربي جديد

وزارة الثقافة السورية - العدد ١٠٤ / ١٩٧٠

مجلة المعرفة - عدد خاص - المسرح العربي الطليعي

وزارة الثقافة السورية - العدد (١١٧) دمشق ١٩٧١

مجلة المعرفة - عدد خاص - عن مهرجان دمشق للفنون المسرحية

وزارة الثقافة السورية - العدد (١٢٤ - ١٢٥) دمشق ١٩٧٢

مجلة المعرفة وزارة الثقافة والارشاد القومي - العدد ١٤٠ - دمشق ١٩٧٣

مجلة المعرفة وزارة الثقافة السورية - العدد ١٤٦ - نيسان ١٩٧٤ دمشق

مجلة المعرفة وزارة الثقافة السورية - العدد ١٦٢ - آب ١٩٧٥ دمشق

المراجــــع باللغــة الاجنبيـــــــة

КНИГИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ.

I. Арабская средневековая культура и лит-ра. Сборник статей зарубежных учёных. М. "Наука" 1978г.

2. Долинина А.А. Очерки истории Арабской литературы нового времени. Египет и Сирия. М. "Наука". 1973

3. Коцарев Н.К. Писатели Египта. XX век. М."Наука"1976г.

4. Крымский А.Е. История новой Арабской лит-ры XIX -начала XX вв. М. "Наука" 1971 г.

5. Левин З.И. Развитие Арабской общественной мысли. 1917-1945. М."Наука" 1979г.

6. Непобежденное молчание. Рассказы Сирийских писателей. М. "Художественная лит-ра". 1977г.

7. Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. М. "Наука" 1977г.

8. Фильштинский И.М. Шидфар Б.Я. Очерки Арабо-мусульманской культуры. М. "Наука" 1970г.

الفهـــــرس